

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Filmová věda

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Petra Mandová

Československá produkční historie Amadea

**The Czechoslovak Production of the
Amadeus movie**

Praha 2012

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ivan Klimeš

Touto cestou bych chtěla poděkovat vedoucímu práce Doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za cenné a podnětné rady. Všem zpovídaným účastníkům natáčení, kteří se s obrovskou ochotou se mnou podělili o svá svědectví a vzpomínky, jmenovitě: Jan Balzer, Jiří Janoušek, Zdeněk Mahler, Jitka Molavcová, Miroslav Ondříček, Theodor Pištěk, Jiří Purš, manželé Rouhovi, Kateřina Schauerová, Jan Schmidt a Tomáš Tintěra. Milošovi Formanovi za zaslání odpovědí na mé otázky. Archivářům Matěji Kadlecovi z barrandovského studia a Tomáši Lachmanovi z Národního filmového archivu za zpřístupnění neprostudovaných materiálů. Za poskytnutí cenných materiálů děkuji Janovi Balzerovi, Miroslavu Ondříčkovi a Zdeňku Fialovi.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 28. 8. 2012

.....

Petra Mandová

Abstrakt

Diplomová práce přináší náhled do produkční praxe zakázkové činnosti československé kinematografie na konkrétním příkladu nejúspěšnějšího zakázkového filmu *Amadeus*. Produkce filmu byla specifická, jelikož do režiséřského křesla se měl posadit americký režisér českého původu Miloš Forman, který se vrátil do své rodné země jako úspěšný hollywoodský režisér. Oficiální politika státu nebyla příznivá k emigrantům, režisér musel kvůli výrobě snímku vyjednávat s představiteli politické moci a přistoupil na určité podmínky. Práce se mimo jiné snaží ukázat střet dvou rozdílných světů, stylů práce, životní úrovně socialistické země a kapitalistického západního štábu. V tomto důsledku docházelo mnohokrát k nedorozumění a někdy až k absurdním situacím. Text se zaměřuje převážně na českou stopu ve filmu a sleduje všechny fáze zrodu filmu, od seznámení s námětem, přes přípravy produkce, vyjednávání filmových lokací, výběr štábu, herců, výroby kostýmů, přes natáčení, které trvalo jen v Československu přes půl roku. Důležitou součástí jsou československé lokace a Praha jako filmová kulisa, kde a za jakých podmínek se natáčelo, především se zaměřuje na komplikované vyjednávání o zapůjčení jediné autentické lokace Tylova divadla a Arcibiskupského paláce. Přítomnost Miloše Formana vyvolávala speciální pozornost státní bezpečnosti. Dokumenty StB uchovaly početná svědectví o jeho aktivitách v Československu.

Klíčová slova

Amadeus, Miloš Forman, produkce, natáčení, politický kontext

Abstract

This thesis brings an insight to the production practice of commission with capitalist countries in Czechoslovak cinematography during the communist era. One particular example is the most successful commission movie, *Amadeus*. The production of the film was very specific because of the director Milos Forman – American citizen with Czech origins, returned to his native country as a successful Hollywood director. This paper wants to examine the official position of the state, which was that emigration was forbidden and the director had to negotiate terms with the political leaders. In itself a clash of two different worlds, two different codes of ethics and two different life styles while rooted in the same culture. This situation caused incidents of misunderstanding sometimes even absurd moments. This work primarily deals with the ‘Czechoslovak stance’ throughout the stages of creation, from the concept of the movie to preparations, negotiation of film locations in Prague, selection of the crew, actors, making the costumes, up to the shooting itself. Hence the focus is especially on complicated negotiations with Tyl Theatre and Archbishop's palace. Furthermore presence of Forman aroused a special interest from the Secret Police.

Keywords

Milos Forman, Amadeus, production, comission movie

Obsah

ÚVOD.....	8
POČÁTEK PROJEKTU	10
Budapešť, Praha, nebo Vídeň?.....	10
Zakázková činnost Barrandova.....	12
První Formanova návštěva.....	16
Čeští spolupracovníci.....	16
Druhá Formanova návštěva	18
Obhlídky v Rakousku	21
Scénář.....	23
PŘÍPRAVNÁ FÁZE PROJEKTU.....	26
Konečná volba: Praha	26
Politické pozadí.....	28
Miloš Forman – americký občan	30
Konečné rozhodnutí politických funkcionářů.....	34
Lokace.....	38
Výběr lokací.....	38
Arcibiskupský palác.....	39
Tylovo divadlo	44
Kroměříž	50
Sanatorium pro duševně choré.....	51
Složení štábu	52
Režisér druhého štábu: Jan Schmidt	56
Tlumočníci a řidiči.....	57
Rozpočet	58
Twyla Tharpová.....	62
Konkurzy	63
Obsazení oper	64

Kostýmy	66
Tirelli	66
Přípravy amerického štábu.....	68
NATÁČENÍ	70
Natáčecí plán.....	70
Komparz.....	71
Catering.....	74
Cestovní doložky	75
Orion Pictures	76
StB během natáčení	77
Vícenáklady	78
Tylovo divadlo	81
Zhodnocení zakázkového filmu <i>Amadeus</i>	82
ZÁVĚR	84
Filmografie:	85
Seznam použité literatury:	91
Přílohy:.....	94

Seznam použitých zkratek

CZV KSČ - Celozávodní výbor Komunistické strany Československa

ČSA – Československé státní aerolinie

ČSSR – Československá socialistická republika

FAMU – Filmová akademie múzických umění

FMV – Federální ministerstvo vnitra

FMZV – Federální ministerstvo zahraničních věcí

FSB – Filmové studio Barrandov

CH77 – Charta 77

IBS – Institut bezpečnosti práce

IHC – Intercontinental hotel

MCHAT – Moskevské umělecké akademické divadlo

MLR – Maďarská lidová republika

NFA – Národní filmový archiv

ND – Národní divadlo

StB – Státní bezpečnost

STE – Středočeské elektrárny

TD – Tylovo divadlo

ÚŘF – Ústřední ředitelství Československého filmu

ÚV – KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa

VDR – Vietnamská demokratická republika

VONS – Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných

ÚVOD

Diplomová práce se snaží poskytnout náhled do produkční praxe zakázkové činnosti československé kinematografie na konkrétním příkladu nejúspěšnějšího zakázkového filmu *Amadeus*. Produkce filmu byla specifická, jelikož do režiséřského křesla se měl posadit „americký režisér českého původu“ Miloš Forman, který se vrátil do své rodné země jako úspěšný hollywoodský režisér. Oficiální politika státu nebyla příznivá k emigrantům, Formanovi bylo například několikrát zamítnuto vydání víza do ČSSR. Režisér musel kvůli výrobě snímku vyjednávat s představiteli politické moci a přistoupit na určité podmínky. Práce se mimo jiné snaží ukázat střet dvou rozdílných světů, stylů práce, životní úrovně socialistické země a kapitalistického západního štábu. V důsledku toho docházelo mnohokrát k nedorozuměním a někdy až k absurdním situacím.

Text se zaměřuje převážně na českou stopu v *Amadeovi* a sleduje všechny fáze zrodu filmu, od seznámení s námětem, přes přípravy produkce, vyjednávání filmových lokací, výběr štábu, herců, výroby kostýmů po natáčení, které trvalo jen v ČSSR přes půl roku. Důležitou součástí jsou československé lokace a Praha jako filmová kulisa. Práce ukazuje kde a za jakých podmínek se natáčelo, především se zaměřuje na komplikované vyjednávání o zapůjčení budov Tylova divadla a Arcibiskupského paláce. Přítomnost Miloše Formana vyvolávala pozornost jak informátorů státní bezpečnosti, tak samotných příslušníků StB a díky nim se zachovala početná svědectví o aktivitách režiséra a záznamy reakcí ostatních československých umělců na Formanův pobyt.

Práce je z velké části postavena na orální historii. Svá svědectví mi poskytli účastníci natáčení i manažeři státního filmu jmenovitě: Jan Balzer, Jiří Janoušek, Zdeněk Mahler, Jitka Molavcová, Miroslav Ondříček, Theodor Pištěk, Jiří Purš, manželé Rouhovi, Kateřina Schauerová, Jan Schmidt a Tomáš Tintěra. Odpovědi na mé otázky mi zaslal mailem Miloš Forman. K mé obrovské radosti nikdo z oslovených neodmítl se podělit o své vzpomínky. Pouze rodina Karla Černého omluvila architekta ze zdravotních důvodů. Podařilo se mi shromáždit dokumenty z několika archivů. Zpracovanost fondů se v tomto případě jevila velmi problematická, jelikož ještě neuběhlo potřebných třicet let pro zpřístupnění materiálů. I přes tento fakt mi byly zpřístupněny některé nezpracované fondy především díky laskavosti archivářů Matěje Kadlece z barrandovského archivu a Tomáše Lachmana z archivu NFA. V barrandovském archivu se dochovala pouze štábní listina, ale po důkladném studování nezpracovaných fondů z let 1981 – 1983, jsem našla pár poznámek k *Amadeovi*

z barrandovských schůzí. Poté jsem oslovila všechny oblastní, okresní, městské a soukromé archivy z míst, kde se *Amadeus* natáčel. Z převážné většiny byly odpovědi negativní až na Archiv Národního divadla, Archiv pražského arcibiskupství a Státní okresní archiv Kroměříž. Poté jsem oslovila Archiv bezpečnostních složek, jelikož nebylo žádným tajemstvím, že natáčení hlídala StB. Předložila jsem seznam několika jmen spolupracovníků na *Amadeovi* s tím, že čekací lhůta na zpřístupnění složek je tři měsíce. Z daného seznamu se objevilo několik osobních složek, které jsem prostudovala. Archiváři z ABS mi doporučili prostudovat situační zprávy Federálního ministerstva vnitra, probrala jsem několik desítek kartonů a prohlédla jsem kompletně roky 1981 – 1983. Oslovila jsem taktéž Národní archiv s prosbou, jestli zde nejsou uloženy některé dokumenty z politického prostředí a domněnka se potvrdila. Nakonec mi bylo umožněno nahlédnout do nezpracovaných fondů Filmového studia Barrandov, Československého filmexportu a Ústředního ředitelství Československého filmu v Národním filmovém archivu. V některých pasážích jsem se též obrátila na memoárovou literaturu.

Díky pomoci Jana Balzera mi byly s velkou laskavostí zapůjčeny produkční dispozice z natáčení, které si na památku uchoval jeden z tehdejších asistentů produkce Zdeněk Fiala. Při návštěvě kameramana Miroslava Ondříčka mi bylo umožněno ofotit si fotoalbum lokací, které pořizoval Karel Černý.

V práci jsem se snažila kombinovat a někdy i konfrontovat orální historii s dobovými dokumenty. V některých kapitolách se nepovedlo tuto metodu použít vlivem absence dokumentů, proto jsou informace postavené pouze na orální historii. Tato metoda je samozřejmě ošidná, jelikož stojí na paměti účastníků událostí třicet let starých. V takových případech jsem se snažila čerpat ze vzpomínek více zdrojů. Pokusila jsem se problém kompenzovat počtem svědectví na dané téma, aby byla výpověď co nejobjektivnější.

POČÁTEK PROJEKTU

Podle vzpomínek¹ Miloše Formana se přihodilo první setkání s budoucím filmovým námětem během londýnské divadelní premiéry nové původní hry dramatika Petera Shaffera² *Amadeus*³ v roce 1979 v Královském národním divadle. Forman navštívil představení zásluhou svého agenta Roberta Lantze⁴, který pracoval zároveň i pro Shaffera. Režisér byl hrou nadšený, našel v dramatu téma, které ho oslovilo. „Byl jsem úplně opařený, protože to je tak nádherný příběh s úžasnými postavami. Navíc hra nabízí tolik rovin čtení – může to být mysteriózní vražda, hudební film, sofistikovaná metafora o životě a smrti, o lásce a nenávisti, o zbožňování a nenávisti atd.“⁵ Ačkoliv měl před sebou natáčení filmu *Ragtime*, ještě tentýž večer se domluvili s autorem na možné budoucí spolupráci.

Budapešť, Praha, nebo Vídeň?

Příběh střetu průměrnosti konzervativního dvorního skladatele Antonia Salieriho s geniálním bohémem Mozartem se odehrává v druhé polovině 18. století, především v rokokovém prostředí císařské metropole Vídeň. Otázka, které evropské město propůjčí příběhu kulisy, byla nabíledni. Z výpovědi Formanova dlouholetého spolupracovníka kameramana Miroslava Ondříčka je patrné, že od první chvíle oba tvůrci zamýšleli natočit film v Praze.⁶ Ale jakmile se projektu ujal producent Saul Zaentz⁷, otevřely se i nové možnosti vsadit *Amadea* do autentického prostředí Vídně či využít levnější varianty v Budapešti. Tím byly vytvořeny podmínky pro konkurenční boj především mezi dvěma komunistickými státy, jelikož natočit snímek pouze v Rakousku bylo kvůli omezeným finančním možnostem producenta nerealizovatelné. Vídeň byla v té době západní město, které

¹ Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, s. 207.

² Peter Shaffer se narodil 15. května 1956 v Liverpoolu. Vystudoval historii v Cambridgi. Svoji dramatickou činnost zahájil hrou *Solná země* (1954), kterou uvedla BBC. Výrazněji se prosadil až hrou *Cvičení pro pět prstů* (1958), která uspěla jak v Londýně, tak v New Yorku. V díle dramatika se většinou mísí filozofické drama se satirickou komedií. Mezi jeho nejznámější a nejvíce oceňované hry patří psychologické drama *Equus* (1973), zfilmované v roce 1977 Carolem Reedem a vrcholem jeho kariéry je bezpochyby hra *Amadeus*.

³ Divadelní hra *Amadeus* na motivy dramatu Alexandra Sergejeviče Puškina *Mozart a Salieri* (1830) měla premiéru v Londýně 2. 11. 1979. Rok poté následovalo uvedení na Broadway. Hra získala nespočet ocenění. V Československu byla uvedena v roce 1982 nejdříve v Bratislavě a Plzni a poté na podzim v pražském divadle ABC v režii Karla Kříže. Salieriho ztvárnil Boris Rösener a Mozarta Viktor Preiss.

⁴ Robert Lantz (20. 7. 1914, Berlín – 18. 10. 2007, New York). Před 2. sv. v. se přestěhoval do Londýna, kde pracoval jako editor. Poté se usídlil v New Yorku, kde začal pracovat jako agent různých umělců, patřili mezi ně Elizabeth Tylor, Richard Burton, Montgomery Clift, Miloš Forman, Peter Shaffer a další.

⁵ *Milos Forman – Das Kuckucksei*, Jaromil Jireš, 1985.

⁶ Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 26. 3. 2012.

⁷ Saul Zaentz (28. 2. 1921) Svoji kariéru začal v roce 1955 u nezávislého hudebního jazzového vydavatelství Fantasy Records. Časem se stal spoluvlastníkem vydavatelství. Dráhu filmového producenta odstartoval v roce 1975 filmem *Přelet nad kukaččím hnízdě*, který produkoval společně s Michaellem Douglasem. V roce 1980 postavil v Berkley The Saul Zaentz Media Center, kde nechal vytvořit střihové a hudební studio. Produkoval mimo jiné filmy *Nesnesitelná lehkost bytí* (1988), *Anglický pacient* (1996), *Goyovy přízraky* (2005) atd.

renovovalo svou tvář, zatímco komunistické metropole zůstaly téměř nepoznamenané moderní výstavbou. Pro státy východního bloku byla vidina těžko dosažitelné západní měny nadmíru lákavá. Maďarská konkurence se velmi snažila zakázku získat, zástupci Hungarofilmu byli připraveni poskytnout americkému producentovi ty nejvýhodnější podmínky. „Maďarsko bylo vstřícné a dokonce nám vzkázali, ať jim řekneme, s jakou nabídkou přijdou Češi a oni že to udělají levněji.“⁸ vzpomíná režisér. Podle názorů českých spolupracovníků, oslovil Saul Zaent maďarskou kinematografii především proto, aby získal výhodnější pozici pro vyjednávání s představiteli Československého filmu. Jiří Janoušek⁹, který byl během příprav a natáčení *Amadea* vedoucím zakázkové skupiny na Barrandově, situaci komentoval ze svého pohledu: „Saul Zaentz nezkoušel jen nás. Miloš chtěl pracovat tady, protože věděl, že na Barrandově má zázemí a důvěrně zná lokace. Maďaři to zkoušeli v nabídce dohromady s Rakušany, ale Vídeň pro ně byla příliš drahá. Ovšem kombinace Budapeště, Vídně a ještě nějakého města byla také silná, potřebné lokace by tam určitě našli. Jenže by se natáčení prodražilo přejezdy.“¹⁰ Režisér Jan Schmidt¹¹, Formanův spolužák z gymnázia a jeden z představitelů tvůrců české nové vlny 60. let, pracoval na *Amadeovi* jako režisér druhého štábu, viděl důvod konkurence přímočařeji: „Dlouho se odehrávala tahačka, jestli se film bude natáčet tady, nebo nebude. Oni v jednu chvíli koketovali buď s Maďarskem, nebo s Vídní. My jsme věděli, že hrají falešné karty. Všem bylo jasné, že na Malé Straně Forman *Amadea* natočit může, ale na Graben ve Vídni nemůže. Jednak město poznamenalo bombardování, tím pádem jsou tam zmodernizované ulice a za druhé náklady by byly za úplně jiné peníze.“¹² Od roku 1981 začal Forman se svými zahraničními partnery pravidelně dojíždět do ČSSR, stejně tak obhlížel nabídky v konkurenčních státech.

Na československé filmové funkcionáře v čele s ústředním ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem¹³ konkurenční boj působil tak, že se snažili, aby nabídka co nejvíce vyhovovala požadavkům producenta. O duelu socialistických republik se

⁸ Mail od Miloše Formana, dne 26. 6. 2012.

⁹ Jiří Janoušek narozen 4. listopadu 1943 v Praze. Vystudoval FAMU obor Filmová věda. 1968 -1969 byl na studijním pobytu v Paříži. V letech 1967 – 82 působil jako novinář v Mladém světě. 1977 si vzal dceru předsedy vlády Evu Štrougalovou. 1982 se stal vedoucím filmové zakázky na Barrandově a za rok postoupil na pozici ředitele Československého Filmexportu.

¹⁰ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

¹¹ Jan Schmidt (3.1.1934 v Praze) Na gymnáziu v Náchodě byl spolužákem Miloše Formana. 1957 – 62 studoval obor režie na FAMU. S Pavlem Juráčkem spolupracoval na absolventském filmu Černobílá Sylva a poté i na krátkometrážním filmu Postava k podpírání. Debutoval Konec srpna v hotelu Ozon. V 70. letech natočil adaptaci Vančury Luk královny Dorotky a poté pravěká trilogie podle Eduarda Štorcha.

¹² Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

¹³ Jiří Purš (1924) vystudoval Právnickou fakultu v Praze. Po únoru 1948 střídal většinou úřednické zaměstnání, pracoval například jako vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi na Ministerstvu školství a kultury atp. V roce 1969 byl jmenován ústředním ředitelem Československého filmu a v této funkci setrval do roku 1988.

zmiňuje text „Zhodnocení realizace zakázkového filmu *Amadeus*“: „Akviziční jednání se vedlo v silné konkurenční soutěži jiných zemí, jmenovitě Rakouska a Maďarska, z nichž zvláště maďarská strana nabízela finančně výhodnější podmínky, na které bylo nutné reagovat vypracováním nabídky, spojující jak úspornost, tak maximální kvalitu služeb.“¹⁴ Hungarofilm se snažil nalákat americké filmaře na finanční úlevy z rozpočtu. „Producent Zentz vedl souběžně jednání s maďarskou kinematografií, která se snažila všemi prostředky tuto nabídku získat. Jak se nám podařilo zjistit, snažila se maďarská strana získat zakázku mj. finančním zvýhodněním, nabídku poskytnutí 50% slevy na ubytování a na letecký transport New York – Budapešť.“¹⁵ Na tuto hozenou rukavici dokázala reagovat i česká strana vedená vedoucím výroby Janem Balzerem, který podobnou výhodu dojednal se státní leteckou společností ČSA.¹⁶

Zakázková činnost Barrandova

Barrandov měl dlouholeté zkušenosti se zakázkovou výrobou, ale v 70. letech se poptávka zúžila, vyskytovaly se nabídky převážně ze západního Německa. Za poslední desetiletí se na československý film obrátily pouze dvě americké společnosti. V roce 1981 nastala změna, americko-anglická společnost Yentl Production Limited se rozhodla využít tuzemské nabídky. Výrobní zakázka se týkala židovského muzikálu *Yentl* pod režijní taktovkou Barbry Streisand a bezpochyby dodala československé zakázkové činnosti jistou prestiž. Barrandov po dlouhé době pocítil, co to znamená příliv devizové měny z velké produkce, i když se zde točila jen část exteriérových scén. Podle kalkulační listiny zde produkce utratila 15 336 000 Kčs, zisk pro studia činil 2 336 860 Kčs.¹⁷ Ovšem nabídka Saul Zaentz company se pohybovala ve dvojnásobných částkách.

Devizový přínos ze zakázkové tvorby byl z části využit k nákupu potřebných technických pomůcek, které nebyly k dostání v socialistických zemích. Především se nakupovala filmová surovina Eastman Kodak, které bylo v Československu nedostatek. Pro natáčení barevných filmů existovala na socialistickém trhu filmová surovina z východního Německa ORWO, která kvalitou nemohla západnímu Kodaku konkurovat. Východoněmecký materiál nebyl mezi filmaři oblíbený, nikdo na ORWO nechtěl točit, protože obličej na

¹⁴ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, str. 1.

¹⁵ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363, str. 2.

¹⁶ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

¹⁷ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1982, složka porady vedení, Zápis 12. porady vedení FSB ze dne 9. 6. 1982.

tomto negativu se časem zbarvovaly do fialova. Díky zahraničním zakázkám se studio renovovalo. Což oceňovala většina barrandovských zaměstnanců. „Vedoucí pracovníci Čs. státního filmu byli natolik prozíraví, že i v období normalizace určitá část peněz z natáčení zahraničních filmů se nepřeváděla do státního rozpočtu, což bylo tehdy běžné, ale vymínili si, že část rozpočtu bude investována do technického vybavení Barrandova, takže se nakoupil například nový světelný park, kamery a opravily se podlahy ve všech ateliérech. Barrandovská studia byla díky tomu ve velmi dobrém stavu,“¹⁸ vzpomíná Jan Balzer¹⁹. Sám Jiří Purš dodává: „Ve znárodňovacím dekretu bylo napsáno, že veškeré prostředky, které se ve filmu vyprodukují, musí být použité pro rozvoj filmu. Toho jsem se držel jako klíště.“²⁰ Tuto výhodu údajně oceňovali i režiséři, kteří z politického přesvědčení nepodporovali zakázkovou činnost pro západní země, jak dokládá Jiří Janoušek: „Barrandov byl ovládán normalizačními režiséry, kteří byli ideologicky napružení. Zakázky vnímali jako diverzi, pokud se nejednalo o sovětskou produkci, kde už se zase jednalo o koprodukcii. V letech 1982-83 se vytvořila devizová zainteresovanost Filmexportu, který ze zisku kupoval materiál nebo kamery a nové objektivy. I špatní režiséři si uvědomili, že budou točit na kvalitní materiál.“²¹

Pro zakázkovou činnost existovaly směrnice, které sepsal ústřední ředitel Čs. filmu Jiří Purš. V úvodním ustanovení je vyjádřeno poslání: „Zahraniční obchodní styky čs. kinematografie se řídí zásadami československé zahraniční politiky a zahraniční obchodní politiky a zaměřují se především na rozvoj a prohlubování spolupráce s bratrskými kinematografiemi socialistických států.“²² Směrnice určovaly postup při zahraniční zakázce. Československý filmexport vedl jednání se zahraničními organizacemi spolu s uvažovanou tuzemskou výrobní organizací (ve většině případů se jednalo o Filmová studia Barrandov). Pokud se jednalo o zákazníka z Jugoslávie, z kapitalistických států či z rozvojových zemí bylo nutné, aby Čs. filmexport prověřil majetkové poměry a obchodní pověst zahraničního partnera. Koprodukční nabídku musel předkládat ředitel Čs. filmexportu spolu s ředitelem tuzemské výrobní organizace ke schválení ústřednímu řediteli Čs. filmu. Zároveň museli dodat námět, návrh zahraničního partnera, informace o jeho bonitě a stručné shrnutí

¹⁸ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

¹⁹ Jan Balzer (1941) po studiích na FAMU začal pracovat jako asistent produkce ve Filmovém studiu Barrandov. Podílel se například na projektu *Kinoautomat* s Radůzem Činčerou. Jako vedoucí produkce pracoval poprvé v roce 1969 na náročném filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata*, ve stejné funkci vydržel do roku 1989 a podílel se na produkci mnoha filmů. Po sametové revoluci se stal vedoucí zahraniční zakázky. Barrandov opustil v roce 1992, kdy si založil soukromou filmovou produkční firmu BIF.

²⁰ Rozhovor s Jiřím Pušem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 3. 7. 2012.

²¹ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

²² Barrandov Studio a.s., archiv, Fond Právní oddělení, karton 1982, složka Směrnice Ústředního ředitelství (ÚŘ), Směrnice a provádění koprodukční a zakázkové činnosti v oblasti čs.kinematografie, číslo: 178/D/20.4.1982, s.1.

o dosavadním jednání. Jakmile ústřední ředitel projekt schválil, mohlo začít jednání o přípravě filmu. Smlouvu se zahraničním partnerem podepisoval zástupce Čs. filmexportu. Dokument musel obsahovat:

1. Vymezení předmětu a objemu zakázkových služeb, dodávek materiálu, výkonu a služeb
2. Práva a povinnosti smluvních stran
3. Dodací lhůta zakázkových služeb
4. Utčení ceny zakázkových služeb, ustanovení o platebních podmínkách včetně ujednání splátek a lhůt splatnosti v návaznosti na reálné plnění smlouvy
5. Technické, výrobní a další smluvní podmínky spolu s vymezením součinnosti zahraničního zákazníka
6. Určení čs. právního řádu jako rozhodného práva, jímž se řídí právní vztahy založené smlouvou
7. Rozhodčí doložka o určení Rozhodčího soudu Československé obchodní komory k rozhodnutí majetkových sporů vzniklých ze smlouvy
8. Ustanovení o způsobu předvádění provedených zakázkových služeb
9. Ujednání o archivaci materiálu ²³

Smlouva musela obsahovat také pojistku při možných potížích v plnění splátek ze strany zahraničního partnera. Smluvní dohoda musela umožnit zastavit natáčení v případě, že partner nesplní splátky, v takovém případě měl mít Čs. filmexport možnost od smlouvy okamžitě odstoupit a získat od zahraničního partnera ušlý zisk. Následuje odstavec, který byl velmi důležitý během realizace *Amadea*, jelikož během natáčení se musela smlouva měnit. Změna smlouvy se uskutečnila v případě zvýšení nároků zahraničního zákazníka na objem služeb, zvýšení nákladů na služby vyplývajících z dodatečných požadavků zahraničního zákazníka. Změna smlouvy musela být provedena v písemné formě na základě vzájemného souhlasu Čs. filmexportu a zahraničního zákazníka. Tuzemský jednatel bral v potaz stanovisko tuzemské dodavatelské společnosti. Když byla smlouva uzavřena, Čs. filmexport vytvořil v dohodě s tuzemským dodavatelem a společně se zákazníkem výrobní natáčení plán. Československý jednatel musel kontrolovat plnění smluvních podmínek a včasné zaplacení splátek. Čs. filmexport uzavřel hospodářskou smlouvu s tuzemskou výrobní organizací, kvůli zajištění závazků vyplývajících ze smlouvy se zahraničním partnerem. Došlo – li mezi

²³ Barrandov Studio a.s., archiv, Fond Právní oddělení, karton 1982, složka Směrnice Ústředního ředitelství (ÚŘ), Směrnice a provádění koprodukční a zakázkové činnosti v oblasti čs.kinematografie, číslo: 178/D/20.4.1982, s. 11.

Čs. filmexportem a tuzemským dodavatelem ke sporům, rozhodlo o jejich řešení Ústřední ředitelství Čs. filmu.²⁴

Organizační změny v zakázkovém oddělení proběhly, pravděpodobně vlivem nárůstu požadavků, na Barrandově v lednu 1983. Změnilo se organizační schéma úseku ředitele a náměstka ředitele pro výrobu. Hlavní změna spočívala v zrušení podřízenosti výrobní skupiny zahraničních filmů řediteli FSB. V úseku náměstka ředitele pro výrobu se zřídil útvar zakázkové výroby, do jehož působnosti se výrobní skupina zahraničních filmů převedla. V čele zakázkové výroby stál vedoucí zakázkových výrobních skupin, který byl přímo podřízen náměstkovi pro výrobu. Jeho činnost spočívala v plánování a koordinaci výroby zakázkových filmů. Odpovídal za optimální podmínky pro výrobu s přihlédnutím k uměleckým, provozním a ekonomickým potřebám FSB. Stal se koordinačním článkem mezi štáby, útvary FSB a jeho vedením. Mimo jiné například posuzoval literární náměty z hlediska jejich ideového a uměleckého vyznění, spolupracoval s Čs. filmexportem na akvizičních jednáních, schvaloval hospodaření výrobních skupin, vyjadřoval se k smlouvám mezi Čs. filmexportem a zahraničním zákazníkem, navrhoval složení štábu, výrobní plán, cenovou kalkulaci a kontroloval průběh výroby.²⁵

Před uzavřením dohody o natáčení filmu probíhá tzv. předpřípravná fáze, kdy zainteresovaní zaměstnanci diskutují o tématu. Když byl projekt ve fázi předpříprav, nebylo zdaleka jisté, zda se bude realizovat, a proto zainteresovaní zaměstnanci nemohli na konto filmu utrácet barrandovské peníze. Ale objevovaly se projekty, jako například *Amadeus*, kde se utrácely finance přinejmenším za obhlížení lokací. Jak probíhala běžná předpříprava, popisuje Jan Balzer. „Když ještě nebyla odsouhlasena poslední verze scénáře a tvůrci potřebovali jet například na obhlídku natáčecích míst, tak Barrandov uvolnil ze svého rozpočtu finance, které tuto činnost umožňovaly. Byla to limitovaná částka, protože nebyla dosud podepsaná smlouva o výrobě filmu. Jakmile byl projekt stvrzen podepsanou smlouvou mezi americkým producentem Saulem Zaentzem a Čs. filmexportem, tak film dostal účetní číslo a mohl čerpat finance podle schváleného rozpočtu.“²⁶

²⁴ Barrandov Studio a.s., archiv, Fond Právní oddělení, karton 1982, složka Směrnice Ústředního ředitelství (ÚŘ), Směrnice a provádění koprodukční a zakázkové činnosti v oblasti čs.kinematografie, číslo: 178/D/20.4.1982, s 12-14.

²⁵ Dodatek č. 2 k Organizačnímu řádu FSB ze dne 1. 7. 1978 a Dodatku č. 1 ze dne 1. 2. 1982, Příloha směrnice II-1/1983 z 1. 1. 1983. Archiv NFA, nezpřístupněný fond Filmového studia Barrandov.

²⁶ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

První Formanova návštěva

Než padlo finální rozhodnutí producenta, navštívil Miloš Forman v roce 1981 a 1982 se svými kolegy několikrát Československo, aby si prohlédl tuzemskou nabídku lokací pro natáčení a účastnil se obchodního jednání se zástupci Čs. filmexportu. Jeho sociální status emigranta a bývalého příslušníka odstavené generace české nové vlny si vyžadoval speciální pozornost Federálního ministerstva vnitra. Bezpečnostní složky údajně nejvíce zajímalo, zda se režisér nestýká s disidenty. Činnost kontrarozvědky se důkladně zaměřila na pobyt státního příslušníka USA českého původu. Svědectví o pohybu režiséra zachycují tzv. situační zprávy Federálního ministerstva vnitra²⁷. První záznam ze dne 23. 10. 1981 potvrzuje, že byl Forman již dopředu rozhodnutý, koho přizve ke spolupráci z českých filmařů. Tato skutečnost podporuje domněnku, že režisér opravdu chtěl *Amadea* natáčet v Praze. Ve zprávě se píše: „Dne 19. října 1981 přicestoval na pět dnů do ČSSR bývalý režisér studia Barrandov (FSB) Miloš FORMAN. Cílem jeho cesty je projednat natočení zakázkového filmu „Amadeus“ pro americkou filmovou společnost. FORMAN požaduje, aby se natáčení zúčastnil filmový štáb FSB a to vedoucí výroby J. BALZER, kameraman M. ONDŘÍČEK, architekt K. ČERNÝ a svobodný umělec dr. MAHLER. FORMAN vyjádřil zklamání, že se nemůže setkat s ústředním ředitelem Československého státního filmu Jiřím PURŠEM (je služebně ve VDR).“²⁸ První návštěva byla pravděpodobně poznávací. Režisér si oťukával místní terén a především vyjednával s představiteli československého filmu, zda by mu vůbec umožnili realizovat projekt. Forman také oslovil potenciální spolupracovníky a zasvětil je do námětu, jelikož scénář se ještě ani nezačal psát. Projekt byl zatím ve stádiu debat. Nutno podotknout, že v té době režisér stále pracoval na snímku *Ragtime*.

Čeští spolupracovníci

Miroslav Ondříček byl u projektu od samého počátku a režisér se s ním radil, koho z barrandovských zaměstnanců by mohl pro *Amadea* oslovit. Formanovi se naskytla příležitost postavit štáb ze svých bývalých spolupracovníků, ale vedení československého filmu mělo tendence dosazovat na podobná místa své kádrově odpovídající zaměstnance. Jak dosvědčuje Jan Balzer: „Před natáčením *Amadea* se na Barrandově točil film Barbry Streisand *Yentl*, který se točil částečně v Lounech a částečně v Praze. Vedoucím produkce na

²⁷ Situační zprávy jsou psány anonymním způsobem. Pod textem je v závorce napsáno jen např. X. správa SNB nebo Správa SND Ústí nad Labem. Situační zprávy vycházeli každý pracovní den, byly rozděleny na: Mimořádné události a závažné jevy ve vývoji bezpečnostní situace v ČSSR, Poznatky čs. Kontrarozvědky a Denní svodka čs. rozvědky. Všechny zprávy z kulturní společnosti, z činnosti disidentů, činnost emigrantů atp. byly založeny pod kontrarozvědku.

²⁸ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – říjen 1981, karton 62/103, Situační zpráva FMV 210, dne 23. 10. 1981.

tomto snímku byl Jan Syrový a studio ho velmi protěžovalo vzhledem k tomu, že by měl navázat na spolupráci s Američany, mimo jiné také proto, že byl ve straně. Miloš Forman měl ale o výběru spolupracovníků své představy.²⁹

Režisér nejdříve oslovil Zdeňka Mahlera, se kterým se seznámil během práce na *Laterně magice* v 50. letech a pojilo je blízké přátelství. V té době Mahler dopsal knihu o Mozartovi a Forman věděl, že je na toto téma velký odborník. Napsal scénář *Víc než nic*, což je citace z *Kouzelné flétny*. Přestože se scénář neujal, zabýval se i nadále studiem Mozartova díla i života a pokračoval s psaní knihy *Sbohem, můj krásný plameni*³⁰. První seznámení s filmovým námětem v Londýně popisuje následovně: „Miloš kontaktoval Filmexport, kde hned cítili potenciální zisky. Oni mě vybavili pasem a potřebnou byrokracií za mě zařídili. Já jsem ani nevěděl, proč do Londýna za Formanem jedu, nevzal jsem si sebou ani svůj text o Mozartovi. Šli jsme se společně podívat na představení v Londýně. Já jsem hru neznal, viděl jsem *Amadea* poprvé a měl jsem k dílu od začátku své výhrady. Představení mě moc neoslovilo, viděl jsem v tom mnoho zjednodušení a historických chyb. Nejvíce mi vadilo, že z císaře Josefa II. udělali trochu dementní postavu.“³¹ Mahler podepsal smlouvu jako ghost writer se Saulem Zaentzem a pokračoval ve výzkumech. Nekoncentroval se pouze na život Mozarta, ale především studoval dobový životní styl. „Během bádání mi prošlo rukama neuvěřitelné množství materiálů. Studoval jsem dokumenty z té inkriminované doby do detailů. [...] Musel jsem například prostudovat, jak vypadal v té době blázeň a jaké tam byly hygienické podmínky. Nemocnice, kde byly sekce s duševně postiženými lidmi, podařilo se mi sehnat originální texty a rytiny, prostory blázince ve filmu jsou naprosto autentické. Josef II. byl velmi striktní vladař, nařídil, že nebožtíci se budou vozit v putovní rakvi. Studoval jsem, jaké se nosily typy paruk, jak byli stříháni psi atp.“³²

Forman přizval k práci svého staronového architekta Karla Černého³³, který stavěl scény a hledal lokace pro všechny jeho české filmy počínaje Černým Petrem. Architekt neměl žádné zkušenosti se zakázkovým filmem, byla to jeho první práce pro zahraniční produkci. Nováček ve Formanově týmu byl produkční Jan Balzer. Doporučil ho Miroslav Ondříček³⁴,

²⁹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

³⁰ Zdeňk Mahler, *Sbohem, můj krásný plameni*. Praha: Albatros 1984.

³¹ Telefonický rozhovor se Zdeňkem Mahlerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 8. 3. 2012.

³² Tamtéž.

³³ Karel Černý (1922) studoval architekturu na Vysoké uměleckoprůmyslové škole v letech 1942 – 49. U filmu debutoval v roce 1942 jako asistent produkce a posléze pracoval jako asistent architekta. Samostatně začal pracovat v roce 1949. Mimo jiné spolupracoval na seriálech Jiřího Sequense *Hříšní lidé města pražského* a 30 případů majora Zemana atd.

³⁴ Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 26. 3. 2012.

ale jeho velká výhoda byla bezesporu ta, že uměl anglicky, neboť jazyková vybavenost ostatních zakázkových produkčních byla zaměřena především na ruštinu a němčinu: „Zřejmě na mě Formana upozornil někdo z již oslovených spolupracovníků. Možná hrálo roli i to, že jsem měl roční zkušenost z Londýna a uměl jsem anglicky.“³⁵ Také druhý vedoucí výroby Václav Rouha přiznává, že Jan Balzer měl na rozdíl od ostatních výhodu znalostí anglického jazyka.³⁶ S Formanem se osobně neznali, jelikož se na FAMU těsně minuli. Zdeněk Mahler popisuje, že v této pracovní fázi se odehrávaly hlavně debaty, během kterých projekt krystalizoval. Především stále ještě neexistoval filmový scénář, všichni byli prozatím seznámeni s divadelní hrou, která tvořila kostru příběhu.

Druhá Formanova návštěva

Další Formanova návštěva proběhla v zimních dnech 7. 1. – 15. 1. 1982. Přicestoval ve společnosti Saula Zaentze, producentovi manželky Lindy, Petera Shaffera a Roberta Lantze³⁷. Jeho přítomnost se opět neobešla bez pozornosti StB. Tentokrát se bezpečnostní složky připravily na emigranta pečlivěji a již 5. 1. 1982 schválili „Návrh na sledování“³⁸. Jako důvod a cíl sledování zpráva uvádí: „Objekt bude ubytován v hotelu 'U tří pštrosů' v Praze. Jmenovaný bude působit převážně v Praze ve Filmovém studiu Barrandov a Filmexportu - Praha 1, Václavské nám. 28. Cílem je dokumentace styků objektu s nepřátelsky orientovanými osobami z filmu, divadel, styky na představitele nepřátelských seskupení CH77 a VONS, zjištění jeho pobytu v mimopracovní době.“³⁹ Denní hlášení o pohybu režiséra jsou velmi detailní, dostávají se někdy až na desetiminutovou frekvenci zápisů. Sledování mělo na starosti 6-8 pracovníků a tři vozy. Ze zpráv lze vyčíst, že 11. 1. 1982 se Forman zúčastnil se svým doprovodem v hotelu jednání se zástupci Čs. filmexportu, kterého se zúčastnilo 10–12 osob. Během svého pobytu se věnoval pracovním povinnostem, navštěvoval instituce jako Filmové studio Barrandov, Ústřední ředitelství Čs. filmu, Čs. filmexport, Krátký film Praha. Situační zprávy informují o společenském životě režiséra během jeho návštěvy. Situační zpráva ze dne 18. 1. 1982 popisuje jedno ze setkání režiséra s kolegy, které oslovil pro spolupráci na Amadeovi. „Dne 8. ledna 1982 uspořádal FORMAN večeři v pražské restauraci ROTISSERIE, které se zúčastnili pracovníci Čs. filmu J. BALZER, R. PROKEŠ, J. ZABILKA, M. ONDŘÍČEK, K. ČERNÝ, herečka Eliška BALZEROVÁ a Jitka NOVÁKOVÁ. [...] Přítomní mluvili o scénáři připravovaného filmu

³⁵ Rozhovor s Janem Balzere vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

³⁶ Rozhovor s manželi Rouhovými vedený Petrou Mandovou v Praze dne 19. 7. 2012.

³⁷ Archiv bezpečnostních složek, složka: Producent 1, svazek č. 1619, s. 7.

³⁸ Archiv bezpečnostních složek, složka: Producent 1, svazek č. 1619, s. 3.

³⁹ Tamtéž.

'Amadeus'.⁴⁰ Nově se ve zprávě objevuje jméno Rudolfa Prokeše, zaměstnance Čs. filmexportu, který dostal zakázku na starost. Zatím nikde nebylo zmíněno jméno jedné z hlavních tvůrčích postav filmu, kostýmního výtvarníka Theodora Pištěka. Státní bezpečnost se taktéž soustředila na reakce, které vyvolá příjezd emigranta v československé kulturní společnosti. Byly zaznamenávány nevhodné komentáře socialistických umělců, jako například: „Při návštěvě FORMANA u režiséra Filmového studia Barrandov Zdeňka PODSKALSKÉHO, za přítomnosti několika herců, prohlašovaly herečky Jana BREJCHOVÁ a Jiřina JIRÁSKOVÁ, že by FORMAN 'teprve nyní ukázal Barrandovu novou ideu čs. filmu po způsobu svobodného amerického myšlení'.⁴¹

Režisér s sebou do Prahy přivezl svůj nový film *Ragtime*, který měl premiéru 20. prosince 1981 v Americe a začátkem ledna ve Francii. Promítání snímku bylo zorganizováno v promítací síni Krátkého filmu Praha a druhá projekce se uskutečnila na Ústředním ředitelství Čs. filmu. Ministerstvo vnitra mělo své informátory i na promítání, spolupracovníci StB zaznamenávali především reakce na film. Na projekci byli přítomni i zástupci americké ambasády v Praze, kteří režiséra kárali za „nedůrazný postoj amerického občana“ při pobytu v ČSSR. Důvod napomenutí není ve zprávě objasněn. Je pravděpodobné, že se nechal unést atmosférou své domoviny, sám přiznává, že období pražského vyjednávání bylo pro něj velmi emotivní⁴², avšak během realizace se koncentroval jen na film. „Projekce filmu *Ragtime* v Krátkém filmu Praha se uskutečnila 12. ledna 1982 za účasti některých pracovníků z kulturní oblasti (například herců Jany BREJCHOVÉ a Miroslava HORNÍČKA, režisérů PODSKALSKÉHO, Věry CHYTILOVÉ a dalších). CHYTILOVÁ o FORMANOVĚ filmu hovořila jako o zdlouhavém a fádním románu černošského muzikanta. Při této příležitosti kritizovala vedení Filmového studia Barrandov, že její film *Kalamita* byl zařazen pouze do 4. umělecké skupiny“.⁴³ Věra Chytilová se často objevovala v hledáčku státní bezpečnosti, což dokazuje frekvencí záznamů o jejích nevhodných prohlášení či nevhodného chování v Situačních zprávách FMV.

Největším trnem v oku vedení československého filmu bylo, že Forman v *Ragtime* obsadil do malých hereckých rolí emigranty Jana Třísku a signatáře Charty 77 Pavla Landovského. Jiří Purš považoval angažování těchto herců za největší prohřešek vůči státu,

⁴⁰ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – leden – únor 1982, karton 65/103, Situační zpráva FMV 11, dne 18. 1. 1982.

⁴¹ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – leden – únor 1982, karton 65/103, Situační zpráva FMV 11, dne 18. 1. 1982.

⁴² *Making of 'Amadeus'*, Bill Jersey. 2002.

⁴³ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – leden – únor 1982, karton 65/103, Situační zpráva FMV 12, dne 19. 1. 1982.

kterého se Forman dopustil. „Při posledním jednání s ním na jaře roku 1982 mu ústřední ředitel Čs. filmu v souvislosti s tím vytknul, že obsadil do episodních rolí ve filmu 'Ragtime' emigranty J. Třísku a P. Landovského. On v odpovědi ujistil, že nešlo o nějakou akci proti Československu, že však v roce 1980 při natáčení ve Spojených státech se k němu tito bývalí spolužáci dostavili a žádali ho o finanční podporu. Viděl nejschůdnější cestu, že jim dá „štěky“ ve filmu tak, že na plátně nejsou k rozeznání. Navíc uvedl, že podrobnosti jejich vztahu k nám nezná, nezamýšlel tím v žádném případě dělat jakékoli komplikace nebo provokace.“⁴⁴ Forman vyznával taktiku neutrálního diplomatického jednání. Ovšem tento výrok je poněkud expresivní vzhledem k českým hercům. Pravdivost tohoto tvrzení může být zpochybněna tím, že se jedná o popis situace slovy Jiřího Purše. Ať už je výrok pravdivý nebo nikoliv, dokazuje, jak nepříjemné mohlo být vyjednávání s představiteli československé kinematografie. Režisér se nepochybně musel chovat při jednání velmi ukázněně, aby si zachoval čistý štít vůči svému komunistickému oponentovi, na kterém leželo rozhodnutí o povolení natáčení *Amadea*. Za celou svou kariéru se snažil zbytečně nevyvolávat provokace vůči ČSSR a nikdy se ve svých rozhovorech či prohlášení nestrefoval do své rodné země. Na jeho chování reagovali velmi negativně ostatní emigranti, kteří zastávali striktně negativní postoj proti komunisty ovládané republice.

Další vyjádření Formana k obsazení emigrantů v *Ragtime* obsahuje situační zpráva FMV ze dne 1. 2. 1982. „FORMAN uvedl, že hodlá začít s natáčením svého filmu AMADEUS v Praze v prosinci 1982. Aby 'nepopudil' čs. úřady, nebude role v tomto filmu obsazovat bývalými čs. herci emigranty Pavlem Landovským a Janem Třískou i když je považuje za 'vynikající herecké osobnosti'.“⁴⁵ Citovaný text obsahuje zajímavou informaci, protože Forman již mluví o natáčení v Praze, přitom se s konečnou platností rozhodl producent až v srpnu téhož roku. Podle Formanovy autobiografie byla jedna z Puršových podmínek, že za dobu svého pobytu nebude vyhledávat disidenty.⁴⁶ Pravděpodobně si uvědomoval, v jaké roli se zde během práce na filmu bude nacházet. Aby uklidnil znepokojivé hlasy a obavy z řad komunistických příslušníků, že jeho přítomnost v ČSSR bude provokovat disidenty a jeho bývalé kamarády z řad nepřátel režimu, zavázal se, že se bude soustředit jen na práci, jak dokládá situační zpráva FMV: „FORMAN dále prohlásil, že při návštěvě v ČSSR se nechce politicky projevovat a zdrží se všech akcí, které by byly namířeny

⁴⁴ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363.

⁴⁵ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – leden – únor 1982, karton 65/103, Situační zpráva FMV 21, dne 1. 2. 1982.

⁴⁶ Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, s. 212.

proti republice. Má zájem natočit v ČSSR dobrý film, který by jemu i Československu přinesl finanční zisk.“⁴⁷

Obhlídky v Rakousku

Průzkum lokací západního souseda absolvovala také skupinka českých spolupracovníků. První společná zahraniční cesta do Salzburku a Vídně proběhla 1. 3. – 5. 3. 1982. Zúčastnili se jí Zdeněk Mahler, Miroslav Ondříček, Theodor Pištěk, Karel Černý, Jan Balzer, fotograf M. Komárek a Rudolf Prokeš.⁴⁸ Filmaři přemýšleli o možném natáčení ve vídeňském císařském paláci. S velkou laskavostí byla převážně česká výprava vpuštěna do autentických místností, kde tehdy sídlila Rakouská prezidentská kancelář. Pronájem by se ovšem vyšplhal velmi vysoko. Jan Balzer si obhlídky u západních sousedů vybavuje následně: „V Rakousku, hlavně v Salzburgu, jsme hledali interiéry pro císařský palác a arcibiskupský palác, stejně tak jako spojovací lokace mezi exteriéry a stavbami v ateliéru. Věděli jsme, že Mozartův byt budeme určitě stavět na Barrandově, protože se tam odehrávala velká část scénáře. Společně s námi, jako poradce, se obhlídek zúčastnil Zdeněk Mahler. Kromě toho jsme ve Vídni společně s Theodorem Pištěkem prošli snad všechny půjčovny kostýmů, abychom měli představu, kolik jich budeme muset nechat ušít. Nakonec jsme všechny lokace našli u nás, v Rakousku se netočilo nic.“⁴⁹ Zdeněk Mahler obhlídky komentuje ze svého pohledu: „Oni původně přemýšleli o Vídni, nebo alespoň že by některé scény natočili v rakouské metropoli. Vydala se tam malá skupina lidí mezi nimi Mirek Ondříček, Karel Černý, Theodor Pištěk, Jan Balzer atd. Vídeň je nádherné císařské město, ale pro intimní příběh se více hodila Praha. Navíc bylo evidentní, že ve Vídni by se natáčení velmi prodražilo, protože rokokové budovy jsou již přestavěné a kolem stojí moderní stavby, takže by se museli nějakým způsobem překrýt. V císařském paláci byla stále zachována rokoková pracovna Josefa II., ale takové rokokové interiéry byly zachovány i v Praze například v Arcibiskupském paláci. Navíc kardinál Tomášek obýval jen 1. patro, ostatní prostory byly prázdné.“⁵⁰

Poprvé se zde objevuje oficiálně jméno Theodora Pištěka, ale podle výpovědi výtvarníka ho režisér kontaktoval již přibližně dva roky před natáčením. První rozhovor o *Amadeovi* popisuje následně: „Začátek byl velice jednoduchý. V jednu v noci mě vzbudil

⁴⁷ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – leden – únor 1982, karton 65/103, Situační zpráva FMV 21, dne 1. 2. 1982.

⁴⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1983, složka porady vedení, Zápis 8. porady vedení FSB ze dne 15. 3. 1982.

⁴⁹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

⁵⁰ Telefonický rozhovor se Zdeňkem Mahlerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 8. 3. 2012.

telefon a na drátě byl Forman a ptá se: 'Poslyš, troufnul by sis na velký film?' Já jsem odpověděl, že bych si troufl a on stručně reagoval: 'My se s tebou spojíme'. Tím začala spolupráce. Ale určitě v tom měl prsty Mirek Ondříček, který když jsem měl tenhle postelový telefon, tak on byl na druhé straně oceánu u Miloše. Takže on mu nasadil brouka do hlavy a zdůvodnili to pravděpodobně tím, že nechťeli riskovat s americkým návrhářem, který nemá žádný kontakt s historií Evropy."⁵¹ Forman se údajně s Pištěkem příliš neznal, jsou sice příslušníci stejné generace, ale v 60. letech se každý pohyboval v jiné společnosti.

Průběžně probíhalo jednání s Maďarskem, kam jezdil z českých spolupracovníků na obhlídky společně se Saulem Zaentzem a Milošem Formanem jen Miroslav Ondříček, podle barrandovských záznamů se zahraniční cesta do Rakouska a Maďarska odehrála 16. 5.–20. 5. 1982⁵². Budapešť se neukázala jako dobrá volba, protože filmaři nenašli čisté rokokovou ulici, zatímco v Praze na Malé Straně je podobných míst desítky. Cesta splnila účel alespoň pro Miroslava Ondříčka, jelikož se podle svých slov nechal inspirovat interiérem fary u Balatonu pro barevný koncept Salieriho bytu.⁵³ Jakmile se rozběhlo jednání produkce a do natáčení s Američany se zapojilo několik barrandovských zaměstnanců, byla československá kontrarozvědka v pohotovosti a zajímala se i o pohyb režiséra v konkurenčních zahraničních státech. „Dne 16. května 1982 má FORMAN s americkým filmovým producentem Saulem ZAENTZEM a scénáristou Peterem SHAFFEREM provádět přípravy k natáčení části filmu AMADEUS v Rakousku. O jeho příjezd se zajímají čs. emigranti Pavel LANDOVSKÝ (býv. čs. herec), Karel KNAPP (býv. pracovník Krátkého filmu Praha) a další, kteří chtějí FORMANA odradit od natáčení filmu v ČSSR. Další jednání má FORMAN vést s vedením Hungarofilmu (MLR), které za natáčení filmu v MLR nabízí ZAENTZOVÍ o 20 % nižší náklady. Z MLR má FORMAN s filmovým štábem koncem května 1982 přicestovat do Prahy k jednání se zástupci Čs. filmexportu o požadavcích amerických zástupců při realizaci části filmu AMADEUS v ČSSR.“⁵⁴

Americká skupinka v čele s emigrantem vzbuzovala často společenský rozruch a informátoři StB byli stále bdělí. Svoji aktivitu směřovali i na československé umělce, kteří se často nechávali unést v přítomnosti západních filmařů a neodpouštěli si glosovat tehdejší společenskou situaci a vyjadřovali nadšení z Formanovy přítomnosti. „V souvislosti

⁵¹ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7. 5. 2012.

⁵² Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1982, složka porady vedení, Zápis 12. porady vedení FSB ze dne 1. 6. 1982.

⁵³ Ondříček, Miroslav – Šmídmajer, Miloslav: *Tudy jednom procházíme*. Praha: XYZ, 2011, str. 159.

⁵⁴ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – květen – červen 1982, karton 67/103, Situační zpráva FMV 88, dne 5. 5. 1982.

s natáčením filmu „Amadeus“ přicestoval z MLR do ČSSR se svým filmovým štábem režisér Miloš FORMAN (bývalý čs. občan). S americkým producentem Saulem ZAENTZEM navštívil 20. května 1982 Bratislavu, kde se v rámci oficiálního jednání zúčastnil i slavnostní večeře, na kterou byli pozváni někteří přední slovenští herci. Při rozhovoru s americkou delegací herci SATINSKÝ a LASICA pronášeli různé invektivy na socialistické společenské a státní zřízení v ČSSR.⁵⁵ Podle zpráv FMV se režisér někdy sám vyhýbal možným střetům, aby zbytečně neprovokoval. „Dne 23. října 1981 se měl FORMAN zúčastnit opery „MIRANDOLÍNA“ v Tylově divadle v Praze. Účast však odmítl s odůvodněním, „že by mohl zavdat příčinu některým protisocialisticky orientovaným hercům k negativním projevům vůči němu i k situaci v čs. divadelnictví.“ FMV zachytilo taktéž zajímavou událost: „Dne 19. června 1982 [...] Miloš FORMAN v doprovodu režiséra Filmového studia Barrandov Jiřího MENZELA a manželky režiséra Čs. televize Jiřiny MOSKALYKOVÉ navštívil spisovatele Bohumila HRABALA na jeho chatě v Kersku (okr. Nymburk). Při jednání se oba dohodli, že FORMAN od HRABALA odkoupí filmový scénář jeho hry s názvem KRÁL (hra nebyla v ČSSR uváděna). Bude provedeno opatření s cílem zamezit prodeji uvedeného scénáře do USA.“⁵⁶

Scénář

Peter Shaffer v žádném případě nebyl scenárista začátečník, měl již praxi s adaptacemi svých her na filmové plátno. První zkušenost transformace divadelního textu do podoby filmového scénáře získal v roce 1972 během práce na snímku *Follow me!*, kterého se režijně ujal Carol Reed. Podruhé přepisoval drama *Equus* pro Sidneyho Lumeta. Miloš Forman uvádí ve své autobiografii, že dramatik nebyl příliš spokojený s dosavadními adaptacemi svých her.⁵⁷ *Amadeus* se během několika týdnů od uvedení na londýnských prknech stal fenoménem, který posbíral mnoho ocenění, a postupně se inscenoval po celém světě. Peter Shaffer byl podle vzpomínek velmi důkladný a přípravě věnoval mnoho času, možná i z toho důvodu, že filmový námět vzbuzoval velká očekávání. Byl přítomen skoro všem fázím procesu vzniku filmu. Jezdil na obhlídky lokací a při psaní scénáře již tušil, do jakých kulís bude jeho příběh zasazen. Dramatik byl přítomen i během natáčení, i když se držel spíše v pozadí a během realizace do projektu nezasahoval. Scénář vznikl na klidném místě režisérova domu v Connecticutu, kam se Forman společně se Shafferem rozhodli přesunout.

⁵⁵ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – květen – červen 1982, karton 67/103, Situační zpráva FMV 111, dne 7. 6. 1982.

⁵⁶ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – říjen 1981, karton 62/103, Situační zpráva FMV 210, dne 23. 10. 1981.

⁵⁷ Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, str. 208.

Počátek tvůrčího procesu formou debat o námětu byl založen na archetypální otázce, která provází filmové umění od dob vzniku kinematografie: Jak se liší divadlo od filmu? „Uvědomil jsem si, že divadlo a film jsou skutečně protiklady, že to, co na scéně funguje výjimečně dobře, funguje méně nebo vůbec ne ve filmu. Film je založený na obraze, zatímco jeviště zachycuje vjemy, které nemusíte nutně vidět,“⁵⁸ vzpomíná Peter Shaffer.

Po vyjasnění základních principů mohli tvůrci přistoupit k přeměně *Amadea* do filmové podoby. Dramatik popisuje proces transformace hry svými slovy: „Začali jsme víceméně začátkem a skončili koncem. Bylo to nejpraktičtější. Hodně jsme poslouchali hudbu. Ukázky, které se měly ve filmu objevit, jsem vybíral pečlivě. Měl jsem velmi specifickou představu, chtěl jsem přesně dodržet časové rozvrstvení, ne aby se hrála hudba, kterou v té době Mozart ještě nenapsal. Hlavně jsem nechtěl, aby se ve filmu objevilo „téma Amadeus“, jedna melodie, která se znovu a znovu opakuje jen proto, aby vytvořila emociální reakci. Věděl jsem, že hlavním hrdinou filmu bude Mozartova hudba a bylo by špatné ji otrocky opakovat proto, aby cosi podbarvila. To bylo dobré pravidlo, na kterém jsme se naprosto shodli. [...] Oba jsme byli do práce velmi ponoření a strašně nám na ní záleželo.“⁵⁹ Sepětí textu s Mozartovou hudbou se snažili zdůraznit a přenést i na ostatní spolutvůrce, protože většina obdržela ke scénáři kazetu obsahující nahrávky, které se použijí ve filmu.⁶⁰ Samotný dramatický text obsahoval jednotlivé odkazy na pasáže z Mozartových skladeb. Důležitý úkol pro Shaffera pojmenoval Saul Zaentz, dramatik měl znásobit pasáže věnující se Mozartovi.⁶¹ Skladatel se v dramatu objevuje jen ve vedlejší roli, o jeho činech se divák většinou dovídá jen zprostředkovaně skrz vyprávění dvou komořích, tak zvaných venticelli. Text potřeboval nahradit vyprávění reálnými obrazy z Mozartova života

Podle Formana byl největší oříšek způsob vyprávění příběhu, protože Salieri se v divadelní hře zpovídá publiku a tento způsob narace by na plátně nefungoval. „Za čtyři měsíce jsme hru převrátili vzhůru nohama. Nejobtížnější bylo najít pro ni vyprávěcí rámec. Celé týdny jsme úporně přemýšleli, než nás napadlo to nejjednodušší řešení – rozvíjet film jako Salieriho zpověď. [...] Jakmile jsme měli strukturu vyprávění, ostatní už šlo snadno.“⁶² Režisér se velmi obdivoval způsobu práce Shaffera. „Peter přistupoval k práci s velkou pokorou. Napsal spousty scén, které by skvěle fungovaly na divadle, ale které nebyly pro

⁵⁸ Veronika Bednářová, Milan Tesař, *Amadeus se vrací*, Reflex 2002, č. 38, s. 34.

⁵⁹ Veronika Bednářová, Milan Tesař, *Amadeus se vrací*, Reflex 2002, č. 38, s. 35.

⁶⁰ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

⁶¹ *Making of 'Amadeus'*, Bill Jersey. 2002.

⁶² Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, str. 208.

kameru. Přemýšlel, přepisoval a přetvářel svoji hru, až z ní udělal perfektní scénář.“⁶³ Na procesu vzniku adaptace se podílel i Zdeněk Mahler. Český scénárista vzpomíná: „Peter Shaffer začal s Milošem Formanem pracovat na převedení dramatu do řeči srozumitelné filmovému vidění. Já jsem přečetl všechnu literaturu užitečnou pro filmové vyprávění. Vybíral jsem fakta, které je možné použít do filmu. Poté jsem odcestoval do New Yorku, abych se k nim připojil. Spolupráce probíhala způsobem debat a monologů mezi námi a poté Peter Shaffer odešel na soukromé místo a tam upravoval text a tvořil nový. Forman ze začátku chtěl do scénáře použít více detailů z problematiky zednářské lóže, ale nakonec se rozhodl, že bude nejlepší, když se budou striktně držet půdorysu hry.“⁶⁴ Co se týká způsobu vyprávění, Mahler si údajně vzpomněl na starou legendu ze Salieriho života: „Na konci života se prý Salieri opravdu vyzpovídal nějakému faráři. Ten se rozhodl zachovat zpovědní tajemství, ale napsal o této události zprávu a nechal ji uložit do vatikánského archivu. Tato legenda nás potom inspirovala k způsobu Salieriho vyprávění jako zpovědi.“⁶⁵ Pod výsledný scénář je podepsán jen anglický dramatik, ale nápady jsou tam jak Miloše Formana, tak i Zdeňka Mahlera. Finální verze scénáře byla dopsána 9. 7. 1982.

⁶³ Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, str. 208.

⁶⁴ Telefonický rozhovor se Zdeňkem Mahlerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 8. 3. 2012.

⁶⁵ Tamtéž.

PŘÍPRAVNÁ FÁZE PROJEKTU

Konečná volba: Praha

V srpnu 1982 se s konečnou platností dohodl Saul Zaentz s Čs. filmexportem. Režisér svou finální volbu odůvodnil tím, že „Praha byla ideálním místem, protože skýtá spoustu míst, kde můžete otáčet kamerou o 360 stupňů a pořád se nacházíte v 18. století.“⁶⁶. Konkurenční města tento luxus filmařům nemohla nabídnout. Český štáb našel všechny potřebné lokace na území Československa. Divadelní hra nebyla detailně zaměřená na konkrétní místa, film se odehrává v nespecifickém prostředí. Ve filmu se nikde neukáže panoráma města, ani se příliš často neobjevuje externí pohled na budovy. Film se soustřeďuje na interiéry, jedná se o intimní příběh, nikde neuvidíme pohled na fasádu císařského či arcibiskupského paláce. Pro obyčejného diváka je obtížně postřehnutelné, že se příběh natáčel v Praze. Ulice města jsou velmi anonymní, ve snímku není žádný klasický odkaz na Prahu. Tímto rozhodnutím získal film na věrohodnosti, jelikož nepodlehł pokušení panoramování české metropole. Nedostává diváka do směšné situace, jako například film *Yentl* a mnohé další zahraniční produkce, kdy je město představeno jako například Vídeň a najednou se objeví notoricky známé pražské panorama Hradčan s Karlovým mostem. Film tak ztratí na věrohodnosti pro diváky, kteří místo důvěrně znají. Město je spíše prezentováno ponurými úzkými uličkami nebo naopak prosluněným tržištěm. U *Amadea* hlavní úlohu v rozhodování sehrálo Tylovo divadlo, jediný autentický exteriér, který byl hluboce spjat s Mozartovou osobností. Navíc Barrandov zosobňoval pro režiséra výhodu, kterou mu žádné jiné město poskytnout nemohlo, a to domácí prostředí. „Věděl jsem navíc, že v Praze budu mít možnost dorozumívat se s českými členy obsazení a štábu v rodném jazyce, takže mě nebude moct nikdo tahat za nos.“⁶⁷

Na Barrandově se dne 13. 8. 1982 podepsal dokument „Zahájení přípravných prací na natáčení zakázky AMADEUS“⁶⁸ na základě objednávky Čs. filmexportu a tím byly oficiálně odstartovány přípravné práce na filmu. List obsahuje seznam hlavních spolupracovníků. Mimo již zmíněné osobnosti, byl osloven scénograf prof. Josef Svoboda, kterého Forman důvěrněji poznal během práce na *Laterně magice*, dále maskéři František Čížek a Jiří Mimon, střih denních prací měl na starosti Miloslav Hájek. Miloš Forman se rozhodl převážnou část obrazové koncepce vložit do kreativních rukou českých umělců. „Aniž by mě o to někdo

⁶⁶ *Making of 'Amadeus'*, Bill Jersey. 2002.

⁶⁷ Mail od Miloše Formana, 26. 6. 2012.

⁶⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1982, složka porady vedení, Zápis 19. porady vedení FSB ze dne 17. 8. 1982.

žádal, vyzval jsem, pro jejich kvality, několik českých umělců a odborníků. Jsou stejně dobří a profesionální jako ti nejlepší, se kterými jsem pracoval v zahraničí. Josef Svoboda například připravil všechno tak, že nemusel být ani při natáčení.“⁶⁹ První filmovací den byl určen na 1. 2. 1983 a poslední na 31. 5. 1983. Materiál Kodak si přivezl zákazník sám. Miroslav Ondříček udělal velmi odvážné rozhodnutí, když svěřil vyvolávání negativu barrandovským laboratořím. Jakmile projekt přešel do přípravné fáze, bylo povinností producenta poskytnout peněžní vklad na výdaje štábu. Saul Zaentz poskytl Čs. filmexportu 50 000\$⁷⁰ a návrh na smlouvu. K dalšímu jednání měl americký producent přicestovat 2. 10. - 8. 10. 1982.

Filmová studia se pomalu začala připravovat na požadavky amerického štábu. Prozatím se jednalo převážně o ateliéry, kde se musel vyřešit časový harmonogram podle pokynů produkce. Dopředu se počítalo s barrandovskými ateliéry č. 7 a č. 5. Technické oddělení dostalo od Jana Balzera a Karla Černého technické pokyny: „Podle informace obou soudruhů je nutno počítat s ateliérem č. 7, jehož stavba by měla začít 15. 10. a skončit 31. 12., aby po zařízení dekorací do 15. 1. mohl v nich režisér Forman zkoušet s herci do konce ledna.“⁷¹ V ateliéru č. 7 se stavěly dekorace nemocničního pokoje Salieriho, Mozartova bytu, pokoje frau Weber, pokoje Leopolda Mozarta a interiér letního bytu Schikanedera. Tedy dekorace, které stály v popředí natáčecího plánu. Hala č. 5 byla určena k dekoraci Schikanederova divadla a šatny pěvkyně Cavalieri. Těsně před *Amadeem* natáčel v ateliérech režisér Otakar Vávra film *Putování Jana Ámose*, což se zakázkové produkci náramně hodilo, protože Vávra nechal pro svůj snímek postavit také divadlo. „Pro dekoraci Schikanederova divadla použili konstrukci, která na Barrandově zůstala po natáčení filmu *Putování Jana Ámose* režiséra Otakara Vávry. To byla velká čtyřpatrová stavba, kterou jsme potřebovali upravit tak, zejména jeviště a lóže, aby vznikla nová dekorace. Scénu jsme zjednodušili, protože v hledišti v přízemí musel náš komparz stát. Tím jsme částečně ušetřili finance nejen sobě, ale i projektu Otakara Vávry, který nemusel hradit bourání této dekorace.“⁷² Podle záznamů z jednání oboru dekorační techniky si barrandovští pracovníci uvědomovali, že zakázka filmu *Amadeus* bude velmi náročná a snažili se s předstihem připravit podmínky tak, aby nedošlo ke komplikacím. „Podle předběžné informace je rozsah požadavků této zahraniční zakázky tak značný a náročný, že je třeba už dnes upozornit na určitá omezení,

⁶⁹ Mail od Miloše Formana, 26. 6. 2012.

⁷⁰ Zápis porady mezi ZÚ FEX a ZÚ FSB konané dne 27. září 1982. Archiv NFA, neprobádaný fond Filmového studia Barrandov.

⁷¹ Zajištění filmů ze strany dekorační techniky, vyřizuje Stanislav Brach, Archiv NFA, neprobádaný fond Filmového studia Barrandov.

⁷² Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 15. 5. 2012.

která budou mít vliv na produkci distribučních snímků.“⁷³ Snažili se apelovat na svoje zaměstnance: „Je třeba urychleně vypracovat seznam prací a požadavků filmu 'Amadeus', včetně požadavků na dílny a výpravné prostředky, aby bylo možno zavčas vytřídit práce, které naše studio nebude moci zajistit a jež bude muset produkce realizovat externě.“⁷⁴

Politické pozadí

Poté, co padlo rozhodnutí, že se *Amadeus* bude realizovat v Praze, informoval ústřední ředitel Jiří Purš o této události ÚV KSČ. Nebylo zvykem oznamovat zakázkovou činnost Barrandova komunistickému politbyru, ale zde se jednalo o amerického občana s českým původem. Podle Jiřího Purše informoval o současné zahraniční zakázce, jen aby měl alibi. Aby si na něj nikdo nestěžoval, že sem pouští kontrarozvědku. Z korespondence spíše vyplývá, že žádal o schválení povolení natáčet.

Nicméně Jiří Purš odeslal 26. 8. 1983 dopis vedoucímu sekretariátu generálního tajemníka ÚV KSČ Vratislavovi Vajnarovi, stejný dopis poslal i předsedovi vlády Lubomíru Štrougalovi a ministrovi vnitra Jaroslavu Obzinovi. V úvodu zasvěcuje adresáty do výhod zakázkové práce. „Čs. film v posledních letech rozvíjí v rámci své plánované činnosti zakázkovou výrobu filmů pro zahraniční partnery z nesocialistických zemí. [...] Tato činnost se jeví jako mimořádně výhodná, protože při ní vznikají minimální náklady a např. US dolar se realizuje za 8 – 13 Kčs. Za posledních pět let tak byly získány pro naše hospodářství 164. mil. devizových korun.“⁷⁵ Jiří Purš informuje, že v oblasti zakázkové výroby byla provedena odborná i kádrová reorganizace, aby tato činnost fungovala jako samostatná výrobní složka. Připomíná, že jsou akceptovatelné pouze scénáře, „které jsou z hlediska kulturně politického i zahraničně politického přijatelné.“⁷⁶

V dopise dále ústřední ředitel sděluje, že se ve třetím čtvrtletí 1981 obrátila na Čs. filmexport firma S. Zaentz Production s myšlenkou natáčet film *Amadeus* podle divadelní hry Petera Shaffera v ČSSR. Jiří Purš si nechal vypracovat posudky na filmovou látku a všechny vyzněly kladně. Producent angažoval jako režiséra Miloše Formana. Poté popisuje konkurenční boj s maďarskou kinematografií a konečné rozhodnutí Saula Zaentze realizovat projekt v Praze a jím předběžně odsouhlasený návrh Čs. filmexportu na sumu

⁷³ Archiv NFA, Stanislav Brach: Zajištění filmů ze strany dekorační techniky, 11. 8. 1982.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363, s. 2.

⁷⁶ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363, s. 3.

1 700 000 dolarů. Informuje také o zatím jediné nepříjemnosti, která provází vyjednávání, a to negativní stanovisko ředitele Národního divadla o pronajmutí Tylova divadla v termínu do května 1983. Natáčení by se mělo odehrávat od února do května 1983. „Po dohodě s p. Zaentzem by z USA přijelo minimum osob, a to pouze herci pro hlavní role, vedoucí produkce, vedoucí rekvizitář, hlavní choreograf, hlavní architekt a režisér Forman. Veškeré ostatní profese, jako hlavní kameraman, II. architekt, návrhář kostýmů, výtvarník scén aj. by byly obsazeny čs. pracovníky v dohodě s Čs. filmexportem a producentem včetně štábu pod vedením s. Jana Balzera.“⁷⁷ V této pasáži nebyl ústřední ředitel úplně přesný, jelikož zahraniční štáb měl přibližně 40 členů⁷⁸. Následuje odstavec o kádrovém složení štábu, který Jiří Purš označil za formuli, která se musela v dopise objevit, ale že štáb si tvůrci mohli svobodně vybrat. Jeho tvrzení stojí v opozici s výběrem tlumočníků a řidičů popsane v kapitole „Složení štábu“.

Zavazuje se, že „budou připravena pracovní, politická a bezpečnostní opatření s obvodním národním výborem pro Prahu 1 a příslušnými stranickými a státními orgány, aby výroba tohoto filmu proběhla bez poruch, v ujednaných termínech a bez rušivých momentů.“⁷⁹ Sděluje tajemníkovi, že hodlají pokračovat ve vyjednávání, jelikož zakázka je po obsahové stránce nezávadná a ekonomická výhodnost projektu je značná.

Nejblíže k politickému dění kolem povolení o realizaci amerického filmu měl ze spolupracovníků vedoucí zakázky na Barrandově Jiří Janoušek, jelikož byl zetěm předsedy vlády. Nikdy předtím o zakázkové činnosti nerozhodovalo komunistické vedení státu. Politickou debatu kolem *Amadea* popisuje následně: „V politbyru byla údajně velká bitva. Tchán natáčení hodně hájil, protože měl pocit, že je to věc ekonomicky důležitá, a nebyl sám. Byli lidé na jeho straně jako například Jindřich Poledník⁸⁰, na druhé straně byli velmi zatvrzelý Vasil Biľak⁸¹, Alois Indra⁸² a Miloš Jakeš⁸³. Výsledek byl půl na půl, nakonec prezident Husák rozhodl vyslovit konečný souhlas. Zvláště Biľak v oblasti kultury a ideologie považoval natáčení za závažný ideologický problém. 'On uteče a vrátí se, tady si natáčí. Lidí ho obdivují, těší se na něj. Má tady své kamarády, kteří byli proti stranické politice. Jak

⁷⁷ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363, s. 3.

⁷⁸ Podle dokumentu „Zhodnocení realizace zakázkového filmu *Amadeus*“ měl americký štáb přibližně 40 členů.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ V roce 1982 člen a tajemník Ústředního výboru KSČ.

⁸¹ V roce 1982 člen předsednictva ÚV KSČ, byl také tajemníkem ÚV KSČ pro otázky zahraniční politiky a ideologie.

⁸² V roce 1982 člen ÚV KSČ.

⁸³ V roce 1982 člen předsednictva ÚV KSČ.

k tomu přijdou ti věrní komunisti naši mezi režiséry.' Já si tak představuji, čím mohl argumentovat.“⁸⁴

Jiří Janoušek si nemyslí, že by měl vliv na rozhodnutí, ovšem připouští, že se s odpovědnými lidmi na toto téma několikrát bavil. „Jednou za mnou na Orlíku Jan Fojtík⁸⁵ přišel a začal se mnou mluvit o *Amadeovi*. Já jsem se mu snažil svými slovy vysvětlit, proč se domnívám, že to je věc, která by se měla povolit. Neříkal jsem samozřejmě, že nám tady americký štáb nabourá komunismus. Mluvili jsme o *Amadeovi* asi dvakrát i s jinými lidmi. Já nevím, jestli ten rozhovor měl nějaký vliv, že si to třeba více přebírali v hlavě. S Fojtíkem jsme mluvili obecně o tom filmu. On byl intelektuálně z dogmatiků nejchytřejší. Neměl rád tchána, byl na druhé straně. Fojtík byl vzdělaný, inteligentní, na Orlíku využil situaci. Chtěl o *Amadeovi* mluvit, dozvědět se o tom více. Já jsem byl strašně opatrný. Jemu když člověk řekl rozumnou věc a nebylo to politické, mělo to logiku, tak on na to reagoval. On si velmi uvědomoval smysl propagandy. Potřebovali něco, čím se můžou na venek pochlubit, nejen filmem, ale i natáčením. Aby se ve světě ukázalo, že to tady není tak uzavřené.“⁸⁶

Miloš Forman – americký občan

Režisér kvůli možnosti natáčet musel přistoupit na vyjednávání s komunistickými představiteli. V prostředí Ústředního výboru KSČ připadla role obhájce projektu na ústředního ředitele Čs. filmu Jiřího Purše. Dochované dokumenty umožňují lehký náhled do dění. Devizový přínos byl bezesporu největší návnada, ovšem političtí funkcionáři si museli obhájit své rozhodnutí k osobě Formana, jelikož oficiální postoj k emigrantům byl nepouštět je do republiky. Jiří Purš pokračuje v korespondenci s ministrem vnitra a 14. 9. 1982 posílá doplňující informace k *Amadeovi* nebo spíše k osobě režiséra Miloše Formana. V dopise uvádí další důvody, proč se rozhodl souhlasit s realizací filmu. Zdá se, že přítomnost hollywoodského štábu nedělala politikům problém, na rozdíl od pobytu Miloše Formana. Ústřední ředitel musel lobbovat v komunistickém politbyru ve prospěch režiséra. Následující dopis obsahuje přehled důvodů, proč by měli režisérovi natáčení povolit. „V průběhu 70. let jsem Vás v rámci našich možností pravidelně informoval o jednání a práci režiséra M. Formana v zahraničí i o jeho vztahu a chování k naší republice. Protože jsem v poslední době zaregistroval názory, které mluví o M. Formanovi pouze negativně, chtěl bych znovu zopakovat, že vycházíme z konkrétního hodnocení činnosti M. Formana, kterého v současné

⁸⁴ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

⁸⁵ V roce 1982 tajemník ÚV KSČ.

⁸⁶ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

době pokládáme za amerického režiséra československého původu.“⁸⁷ Purš připomíná, že Forman údajně podepsal před deseti lety 21. 3. 1973 záznam z jednání se zaměstnanci Čs. filmexportu, kde stojí, „že se i nadále bude cítit československým režisérem a nikdy nevystoupí proti ČSSR a ostatním socialistickým zemím. Nechce a nebude pálit mosty.“⁸⁸

Miloš Forman odešel z Československa legálně na základě smlouvy mezi společnostmi Čs.filmexportu a Paramountu. Jak sám režisér popisuje ve své autobiografii, zaujal diplomatický neutrální postoj. Ve Spojených státech se věnoval především své kariéře a vyhýbal se politickému prostředí. Vůči socialistickému Československu se choval umírněně na rozdíl od ostatních emigrantů, kteří se vůči své rodné zemi velmi vymezovali. Státní bezpečnost měla své informátory i v zahraničí a i podle situačních zpráv FMV získávala detaily o protistátních aktivitách emigrantů. StB se mimo jiné snažila tímto způsobem zaměstnat i kameramana Miroslava Ondříčka, který často pracoval na západě, ke spolupráci ovšem nikdy nedošlo. „Návrh na založení svazku pod krycím jménem FILMAŘ“ obsahuje základní informace o kameramanovi a popis zájmu StB: „Ke jmenovanému bylo zjištěno, že při svých cestách do zahraničí udržuje řadu styků s emigranty s ČSSR. [...] Vzhledem k tomu, že ONDŘÍČEK má časté cesty do kapitalistické ciziny, bude ve svazku vedena prověrka, zda těchto cest není využíváno k nepřátelské činnosti proti ČSSR.“⁸⁹ Dne 6. 3. 1979 proběhl zpravodajský pohovor, kde se mimo jiné mluvilo i o Formanovi. „Během rozhovoru ONDŘÍČEK potvrdil, že se setkal s celou řadou emigrantů, kteří se lépe především na FORMANA v domnění, že je zaměstná.“⁹⁰ Kameraman charakterizoval osobnost režiséra tak, aby mu nějak neublížil. „Miloš FORMAN zůstal v USA nějak přirozeně. Vyplynulo to ze smlouvy. V r. 1968 točil film pro Velkou Británii a pak pro BERIHO (psáno foneticky) v USA. Nedá se ovšem říci, že by se z něho stal protisocialistický člověk. On žije v každé společnosti 'na ostří nože', tedy i v USA. Vůbec se nezměnil, je stále stejný.“⁹¹ Miloš Forman získal americké občanství v roce 1977 a od té doby několikrát žádal o vízum do Československa, ale neustále se zamítavou odpovědí. Až v roce 1979 mu bylo umožněno navštívit svou rodnou zemi. Miroslav Ondříček se evidentně snažil vyličít Formana v pozitivním světle pro příslušníky StB. „ONDŘÍČEK dále tvrdil, že FORMAN má úzké

⁸⁷ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363, s. 3.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ NÁVRH na založení svazku PO, kr. jméno FILMAŘ, Archiv bezpečnostních složek, signatura: MV – 819064, složka: Filmař, 5. 3. 1979, s. 1.

⁹⁰ ZAZNAM ze zpravodajského pohovoru s M. ONRICKEM, Archiv bezpečnostních složek, signatura: MV – 819064, složka: Filmař, 6. 3. 1979, s. 1.

⁹¹ ZAZNAM ze zpravodajského pohovoru s M. ONRICKEM, Archiv bezpečnostních složek, signatura: MV – 819064, složka: Filmař, 6. 3. 1979, s. 2.

kontakty na sovětské umělce a dost se angažoval při měsíci sovětského filmu v USA.⁹² V rozhovoru se Ondříček zmiňuje i o možném ústupku režiséra v podobě rozhovoru do Rudého práva, který se později opravdu odehrál v režii obávaného normalizačního filmového kritika Jana Klimenta. Tento rozhovor byl Formanovi nejvíce vyčítán ze stran emigrace. „FORMAN má přijet do ČSSR pravděpodobně 22. - 23. dubna 1979. Představuje si, že by mohl mluvit s někým např. z Rudého práva. Byl by rád, kdyby se s ním zacházelo, jako kdyby se nic nestalo.“⁹³

Zmiňovaný rozhovor nakonec posloužil jako jeden z argumentů Jiřího Purše, proč by mělo být Formanovi dovoleno realizovat *Amadea* v Praze. Negativní ohlasy emigrantů hrály ústřednímu řediteli také do karet: „...jeho příjezdy do Československa a především jeho interview poskytnuté J. Klimentovi pro časopis Záběr v červenci roku 1979 způsobilo naprostou roztržku s militantní emigrací, jak o tom svědčí např. obsah rubriky Film pod názvem 'Na skok domů', uveřejněné v emigrantském časopise Západ č. 4 z r. 1979.“⁹⁴ Purš dále popisuje, co tato kauza snesla kritiky na Formanovu hlavu a o to více je od emigrantských skupin izolován. V rozhovoru pro francouzský list *Le Matin* prohlásil, že „odmítá útoky tohoto emigrantského časopisu na to, že uvedené interview poskytl a mj. uvádí, že z Československa neodešel z důvodů politických.“⁹⁵ Ústřední ředitel dále cituje velmi ostré publikované kritiky Vladimíra Škutiny v časopise *Západ* a Jana Beneše z vídeňských *Svobodných listů* na Formanovo chování během návštěvy ČSSR v roce 1979.⁹⁶

Další fakt, který podle Purše hraje ve prospěch Formana a mohl by pozitivně zapůsobit na komunistické funkcionáře, je jeho kritický postoj k americké společnosti objevující se v jeho západní tvorbě. „Není také všem kritikům v USA po chuti. Je známo, že právě na jeho protirasistický film *Regtime* se především v počátku objevila řada ostrých kritik (což zřejmě sehrálo roli při konečném posuzování návrhů na Oscary).“⁹⁷ Díky dobrým zkušenostem při jednání s režisérem a jeho vyjádření v duchu prohlášení z roku 1973 dal ústřední ředitel svolení k realizaci snímku v Československu. I přes všechna pozitivní hlediska Purš připustil, že Forman má škráloup, který by mohl způsobit nepříjemnosti. „Forman odešel ze své vlasti

⁹² ZAZNAM ze zpravodajského pohovoru s M. ONRICKEM, Archiv bezpečnostních složek, signatura: MV – 819064, složka: Filmař, 6. 3. 1979, s. 2.

⁹³ ZAZNAM, Archiv bezpečnostních složek, signatura: MV – 819064, složka: Filmař, 13. 3. 1979, s. 1.

⁹⁴ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 1.

⁹⁵ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 2.

⁹⁶ Toto téma je detailně rozpracováno v knize Jiřího Voráče: *Ceský film v exilu*, Praha: Host, 2004.

⁹⁷ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 3.

a působí v zahraničí, dosáhl mimořádného úspěchu a má svoje názory na filmovou tvorbu a filmové vyjadřování. Má nesporné přátele jak v Československu, tak v zahraničí, kteří nám nejsou po chuti.“⁹⁸ Poté naráží na již zmiňovanou dohodu o vyhledávání disidentů: „vyjádřil se jednoznačně, že by při svém pobytu v Československu nechtěl a ani mít nemohl žádné kontakty, protože bude plně soustředěn na natáčení a musí splnit dané termíny, které mu producent určí.“⁹⁹ Purš navíc politické moci pány staví do situace, kdyby jejich případná zamítavá reakce vzbudila jistý skandál „Uvádím tyto skutečnosti, protože si myslím, že bychom neměli nic dělat k tomu, abychom případným negativním rozhodnutím vytvořili situaci, která by vztah Formana zkomplikovala a případně ho mohla nahánět do náručí militantní emigrace.“¹⁰⁰ V závěru se nepřímě zavazuje a přebírá na sebe zodpovědnost za ohlédání realizace. „Myslím si, že je v našich silách, abychom při natáčení filmu v Československu učinili takové opatření, abychom předem v našich podmínkách vyloučili jakýkoliv negativní dopad.“¹⁰¹

Jiří Purš upozorňuje na záporný postoj některých filmařů vůči emigrantovi. „Na druhé straně je faktem, že pobyt M. Formana v Československu bude vyvolávat některé negativní postoje mezi některými pracovníky Čs. filmu, kteří argumentují tím, že může dojít k setkání Formana s bývalými kulturními pracovníky, kteří se nesprávně exponovali apod. Kromě toho byly vysloveny připomínky, aby Forman k realizaci filmu nepřizýval nevhodné tvůrčí pracovníky apod.“¹⁰² Zde je možné hledat narážku na údajný dopis předních komunistických normalizačních režisérů, o kterém se ve svých autobiografiích zmiňuje jak Forman, tak Ondříček. Jedná se o protest Jiřího Sequence, Antonína Kachlíka, Václava Vorlíčka proti natáčení. Existenci tohoto dopisu však popřel Antonín Kachlík. Na osočení reagoval osobním dopisem režisérovi, kde vysvětluje, že žádný protest nikdy nepsal.¹⁰³ Je pravda, že podobný dokument zatím nebyl v archívech vypátrán. Jiří Purš přisvědčil, že podobných protestů se v ústním podání odehrálo více.¹⁰⁴ Také Miloš Forman byl o této situaci vyrozuměn: „Zajímavé bylo, že více než českým emigrantům vadil můj návrat do Prahy nejvíce režisérům, mým bývalým kolegům na Barrandově. Ti nejvíce volali po tom, aby natáčení filmu

⁹⁸ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 3 a 4.

⁹⁹ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 4.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Jiří Purš Jaromíru Obzinovi, 14. 9. 1982, Národní archiv, KSČ – ÚV, KSČ, Ústřední výbor 1945-1989, Praha – Gustav Husák, karton: 295, indent.č. 8363, s. 4.

¹⁰² Záznam o jednání [s] firmou Zaentze Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 5.

¹⁰³ Dopis je otištěn v knize Štěpána Hulíka, *Kinematografie zapomnění*, Praha: Academia, 2012.

¹⁰⁴ Rozhovor s Jiřím Puršem vedený Petrou Mandovou v Praze 3. 7. 2012.

v Československu nebylo povoleno. Ale nebyl mezi nimi ani jeden z mých kamarádů, nestraníků. Oponenti ale neuspěli proti ministrovi financí.“¹⁰⁵ Ústřední ředitel však nevidí v těchto popichujících poznámkách nepřekonatelný problém: „Tyto připomínky se objevují a budou se dále objevovat, ale je možné vhodnými opatřeními je vyloučit a při správném politickém i organizačním opatření je eliminovat. Je třeba uvést, že ani ekonomický výsledek zakázky (1,7 – 2 mil. US dolarů) není zanedbatelný.“¹⁰⁶

Jiří Sequens se svým postojem k rozhodnutí ÚV KSČ netajil ani během realizace projektu. Jeho vyjádření zachycuje situační zpráva z 22. 2. 1983. „Režisér Filmového studia Barrandov (FSB) Jiří SEQUENS při různých příležitostech ironizuje skutečnost, že čs. orgány povolili emigrantovi M. FORMANOVÍ (státní příslušník USA s upraveným vztahem k ČSSR) vstup do ČSSR a umožnily mu zde natáčet film 'Amadeus'. Zdůrazňuje, že čs. orgány daly přednost dolaru před českým uměním. Jeho averze vůči Formanovi - podle názorů pracovníků FSB – však pramení spíše z obav o vlastní popularitu než z morálních pohnutek.“¹⁰⁷

Konečné rozhodnutí politických funkcionářů

V dokumentu uloženém ve fondu KSČ-ÚV, který nese nadpis: „Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana“¹⁰⁸ je poznamenáno, že kvůli této problematice byla svolána schůze za účasti: tajemníka ÚV KSČ J. Havlína, místopředsedy vlády M. Lúčana, vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ Mülera a Jiřího Purše. Při jednání byl vysloven souhlas s podpisem smlouvy s ohledem na konzultaci s některými dalšími státními a stranickými představiteli. Účastníci porady shrnuli důvody svého rozhodnutí a jiné připomínky do deseti bodů. Některé z nich jsou velmi překvapivé.

1. Posílení mezinárodních kulturních vztahů. „V současné situaci, kdy trendy studené války se zesilují i v mezinárodních kulturních vztazích, je účelné chopit se každé vhodné příležitosti, která tyto studenoválečnické přístupy pomáhá rozbíjet.“¹⁰⁹ Političtí funkcionáři vyslovili hypotézu, že natáčení filmu o Mozartovi v Praze může demonstrovat pozitivní postoj k československo-rakouským kulturním

¹⁰⁵ Mail od Miloše Formana, 26. 6. 2012.

¹⁰⁶ Záznam o jednání [s] firmou Zaentze Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 5.

¹⁰⁷ Archiv bezpečnostních složek, Situační zpráva FMV – leden - únor 1983, karton: 70/103, Situační zpráva FMV 37, 22. 2. 1983.

¹⁰⁸ Národní archiv, KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1989, Praha – Gustav Husák, karton 295, indent číslo: 8363. V dokumentu není uvedeno datum, ani žádný podpis autor.

¹⁰⁹ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f. KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 6.

vztahům, jelikož Rakouská strana prý nemá takovou možnost vzdát hold svému nejproslulejšímu skladateli.

2. Dobré zkušenosti s Formanem. „Podle našich poznatků se neztotožňuje se záměry a stanovisky militantních emigrantských kruhů, naopak se od nich distancuje v takové míře, že se stává terčem jejich zlobné kritiky.“¹¹⁰ V textu je zdůrazněno, že jeho postoj k emigrantům není určován ideovými zřeteli, ale Formanovou ambicí být uznávaným režisérem po celém světě.
3. Tvorba Miloše Formana. Téma amerických filmů režiséra opravdu nemohla být z pohledu komunistického funkcionáře nikterak závadná, jelikož snímky obsahují kritiku společnosti, ve které se odehrávají, tedy americké společnosti. K popisu Formanova stylu si neodpustili několik ideologických poznámek. Forman sice kritizuje, ale neukazuje tu správnou cestu. „...tvorbu je možno zařadit do kriticko-sociálního, anarchisticko-liberálního proudu, který demaskuje realitu současného buržoazního světa, ale nedospívá k jeho kritice k mezi, která by jednoznačně ukazovala cesty k jeho negaci. Snaží se neustále ponechávat možnost, aby nespálil mosty ani na jedné, ani na druhé straně.“¹¹¹ Vidí pozitivum i v údajných informacích, že obsah filmů „není po chuti oficiálním kulturně politickým místům USA, neboť neodpovídá představám, v jakých by měl být prezentován kapitalistický svět filmovému divákovi.“¹¹² Důkazem tohoto jevu je podle nich i fakt, že režisérovi filmy mají větší úspěch v Evropě než v USA.
4. Možnost pozitivní propagace československého filmu v zahraničí a tím i možnost postavit do špatného světla negativní výpady emigrantů. „Natáčení může účinně přispět k zesílení diferenciace mezi emigrantskými kruhy, k diferenciaci, na kterou kladlo důraz usnesení PÚV KSČ o přístupech k čs. emigraci.“¹¹³ Realizace amerického filmu by, podle účastníků schůze, mohla pomoci zlepšit obraz kinematografie na mezinárodní scéně. Naráží pravděpodobně na kritiku, že umělecká hodnota filmů z 60. let se vlivem normalizace vytratila a současné domácí filmy nejsou zajímavé pro západní publikum. „Film se může stát účinným prostředkem k propagaci čs. kulturní politiky i úrovně čs. filmové tvorby

¹¹⁰ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f. KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 6.

¹¹¹ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f. KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 7.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž.

a rozptýlit některé záměrné antikomunistické falzifikace, které se na Západě šíří o situaci v naší kultuře a filmové tvorbě vůbec.“¹¹⁴

5. Čelit negativním reakcím komunistických tvůrců, kterým by se nemusel líbit způsob, jakým Barrandov vychází americkým filmařům vstříc. „Dá se předpokládat, že někteří jedinci, kteří se doposud neztotožnili s naší kulturní politikou, budou se snažit využít své negativistické postoje. Podobným snahám mohou nahrávat i některé neodůvodněné výhrady, jakoby našim domácím tvůrcům se nevytvářely obdobné nebo dostatečné podmínky pro jejich tvorbu, určenou pro naší vnitřní potřebu.“¹¹⁵ Tato poznámka může být opět reakcí na postoj již zmíněných normalizačních barrandovských režisérů.
6. Zamezit pokusům kontaktování Formana z řad disidentů. Tato poznámka již byla zmíněna při jednání režiséra s ústředním ředitelem. „Forman nemá ani zájem ani možnost těmito tendencím vyhovět, protože v době natáčení bude plně angažován svou prací a nemá o žádné takové snahy zájem.“¹¹⁶
7. Jak bude reagovat široká veřejnost na dlouhodobý pobyt Formana. Musí podniknout nějaké opatření: „Ústřední ředitel Čs. filmu hodlá projednat celou záležitost s představiteli krajských a okresních stranických a státních orgánů míst, kde se má film točit, aby se nevytvářela půda pro žádné dezinformace.“¹¹⁷ Předpokládá, že vzbudí přítomnost režiséra otázky, taktika ústředního ředitele je, aby byly všechny potřebné orgány informovány. Tím by mohly lépe čelit případným udiveným dotazům z řad občanů.
8. Snaha o vystoupení Formana v duchu rozhovoru s Klimentem. Političtí funkcionáři si představovali, že ukážou Formana jako cvičenou opici s tím, jak naznačuje použití slova 'vystoupení', měli pro něj připravený již i hrubý scénář. „Bude s ním jednáno, aby se vhodným způsobem v interview vyjádřil k svému vztahu k Československu, k naší kinematografii a event. zopakoval své vystoupení z minulého období ve francouzské televizi, kde uvedl, že neodešel do zahraničí z politických důvodů, ale pouze z profesionálních, aby mohl točit v Hollywoodu

¹¹⁴ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f. KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 7.

¹¹⁵ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 6-7.

¹¹⁶ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 7.

¹¹⁷ Tamtéž.

a jako jeden z mála českých tvůrců, za kterého se stále pokládá, mohl se dostat do této 'mekky' filmového umění.“¹¹⁸ Podobný rozhovor se nikdy v tisku neobjevil.

9. Propagace v zahraničí. „Ústřední ředitel Čs. filmu v dohodě s FMZV projedná ještě další možnosti propagačního využití natáčení tohoto filmu v Československu v zahraničí.“¹¹⁹
10. Zajištění bezpečného průběhu. „Ústřední ředitel Čs. filmu učiní v dohodě s MV a dalšími místními orgány všechna nutná opatření k zajištění bezpečného a hladkého průběhu celého natáčení v ČSSR, především, aby se předešlo nežádoucím rušivým jevům.“¹²⁰

Následuje dokument nazvaný „Informace pro vedoucího sekretariátu předsedy vlády s J. Koláře“¹²¹ vypracovaný 6. 10. 1982 soudruhem Hubáčkem z Odboru školství, kultury a zdravotnictví. Text přináší shrnuté poznámky o přípravách k natáčení filmu *Amadeus* a poté seznamuje vedoucího sekretariátu se stanoviskem odboru. Instituce se ocitla v pozici vlastně již jen stvrzovací, protože jak se zmiňuje text, „s. Štrougal a někteří další straničtí a státní funkcionáři s natáčením tohoto filmu a tím i dlouhodobým pobytem M. Formana v barrandovských ateliérech již vyslovili souhlas.“ Hubáček se lehce opřel do ústředního ředitele, že odboráře postavil prakticky k hotové věci. „za současných okolností asi není jiné řešení, neboť zamítnutí této zakázky po ročním jednání s firmou S.Zaent by pravděpodobně bylo propagandisticky zneužito proti nám. Problém je v tom, že s. Purš se na s. Štrougala a na další představitele strany a státu obrátil příliš pozdě. Věří v obezřetné chování režiséra, připouští však, že již nyní je *Amadeus* na Barrandově ožehavé téma. „Z našich informací získaných od významných barrandovských režisérů – komunistů však vyplývá, že již dnes, téměř půl roku před vlastním natáčením, se výroba toho filmu stává v podmínkách Filmového studia Barrandov citlivou politickou záležitostí.“¹²² Nepochybuje, že tato zakázka bude pro Čs. film 'mimořádně výhodná' po všech stránkách, včetně stránky propagandistické, respektive kulturně politické.

¹¹⁸ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 7.

¹¹⁹ Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana, nedatováno [podzim 1982]. NA, f.KSČ-ÚV, karton 295, indent.číslo 8363, s. 9.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Informace pro vedoucího sekretariátu předsedy vlády ČSSR s. J. Koláře, Národní archiv, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1982, karton: 177 nezprac., indent. číslo: 804/30.

¹²² Informace pro vedoucího sekretariátu předsedy vlády ČSSR s. J. Koláře, Národní archiv, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1982, karton: 177 nezprac., indent. číslo: 804/30.

Lokace

Výběr lokací

Karel Černý sestavil pro film obsáhlý seznam českých lokací, které by svým architektonickým slohem mohly poskytnout autentickou kulisu 18. století. Navštěvoval exteriéry se svými spolupracovníky a pořizoval pro americkou produkci fotografie fasád a interiérů. V ateliéru byly postaveny ty nejfrekventovanější dekorace jako Mozartův byt nebo Salieriho pokoj v nemocnici pro duševně choré. Jeden z úkolů bylo najít tzv. průchody a spojnice, to znamená vídeňské ulice, kterými se postavy pohybují. Mezi velké rarity v tomto směru patřila Malá Strana, tam filmaři mohli postavit kameru téměř do libovolné ulice. Filmaři vybírali z následného seznamu míst: Na Kampě, Sněmovní ulice, Valdštejnské náměstí, Tomášská ulice, Josefská ulice, Vlašská ulice, Jánský vršek, Břetislavova ulice, Hroznová ulice, Mostecká ulice, Lázeňská ulice. Na Hradčanech přicházely v úvahu lokace: Nový svět a Loretánské náměstí, na Starém Městě Karlova ulice, Seminářská a vnitřní prostory Klementina. Konečné rozhodnutí určilo tyto lokace: Hradčanské náměstí, Kanovnická ulice, Thunovská ulice, Nerudova ulice, Maltézské náměstí, Nosticova ulice, Míšeňská ulice, Prokopská ulice a Velkopřevorské náměstí. Vybraná místa měla představovat obyčejný městský kolorit Vídně, život v ulicích a na tržišti.¹²³

Prostorem se velmi dobře vyjádří sociální postavení osoby či instituce, kterou hrdina představuje. Mozart byl chudý skladatel, naopak Salieri měl status dvorního skladatele a ve své době byl velmi úspěšný. Rozmanitost postav a tím pádem i interiérů rozšiřuje bohatý měšťan Schlumberg, architekt hledal také prostory pro arcibiskupský palác. V pompéznosti dekorační hierarchie nad vším čněl císařský palác. Sály, salonky, chodby, komnaty, sally terenny vhodné pro *Amadea* se našly v prostorech barokního zámku Veltrusy, klasicistního loveckého zámku Kozel, rokokové Dobříše, renesančních Jaroměřic, barokních Valtic, v zámku Libochovice, v Kroměříži a v pražském Arcibiskupském paláci.¹²⁴ Filmaři se nakonec rozhodli, že Salieriho umístí do budovy tehdejšího Hudebního muzea opět na Malé Straně v Lázeňské ulici. V současné době zde sídlí Velvyslanectví suverénního řádu maltézských rytířů, který dostal objekt zpět v restituci. Zámek Veltrusy se stal načas domovem rodiny měšťana Schlumberga a jeho početnou skupinu psů, hala byla využita jako lázeňský taneční sál a čínský salónek jako pracovna barona Rosenberga. Reálný základ Mozartovy rezidence, kde se natáčely pouze vstupy a výstupy, posloužil Dům kanovníků na

¹²³ Fotoalbum filmových lokací pro *Amadea*, z osobního archivu Miroslava Ondříčka.

¹²⁴ Fotoalbum filmových lokací pro *Amadea*, z osobního archivu Miroslava Ondříčka.

Hradčanském náměstí. Mezi další hledané lokace se řadil kostel nebo katedrála, kde se odehraje Mozarta svatba. Karel Černý nafotil interiéry Sv. Víta, katedrály Sv. Barbory v Kutné hoře, katedrály sv. Bartoloměje v Plzni, kostela sv. Mikuláše na Malostranském náměstí, katedrály sv. Václava v Olomouci. Volba padla na skromnější kostel sv. Jiljí v Husově ulici v Praze. Pro scénu s vídeňskou městskou bránou se naskytla pouze jediná reálná možnost, a to Vyšehrad. Královské zahradě propůjčila vizáž obora Žehušice, na kterou má Miloš Forman vzpomínky z dětství. Císařská knihovna se natáčela ve Strahovském klášteře. Salla terenna, kde se odehrává koncertní vystoupení Mozarta pro císaře, byla vytvořena z Valdštejnské zahrady. Italský kostelík z období Salieriho mládí se našel až na poslední chvíli v Jilemnici. Krátké prostřihy tancující společnosti byly pořízeny v sále Francouzského velvyslanectví. V zámku Ploskovice se realizovala tančící scéna Constanze v lázních.

Nejvíce prostoru k využití nabídl pro filmaře arcibiskupský zámek v Kroměříži. V salle terreně se odehrával maškarní bál, jeden z pokojů posloužil jako papežův salon ve Vatikánu, ale především byl zámek využit jako sídlo arcibiskupa. Odehrává se zde mimo jiné první setkání Salieriho s Mozartem. Velmi komplikované bylo najít sídlo pro císaře. Filmaři toužili po Španělském sále na Pražském hradě, ale tento požadavek Čs. filmexport ihned negoval s vysvětlením, že je vyloučené vpustit americké občany do prezidentského sídla.¹²⁵ Nakonec po velmi strastiplném vyjednávání s úředníky z Arcibiskupského paláce povýšilo díky filmu sídlo kardinála na císařský palác, ve stejných prostorách se natáčela i pracovna komořího Stracha. Další nelehký úkol představovala lokace „císařská opera“. Od počátku bylo jasné, že producent vyžaduje Tylovo divadlo. Ale objevily se především velké antipatie ze strany vedení Národního divadla, vyjednávání o zapůjčení divadla se táhlo skoro rok a do procesu se zapojili snad všichni pohlaváři Československého filmu a kultury. Architekt Černý hledal i v jiných divadlech, například v Mariánských lázních interiéry architektonickým stylem odpovídaly, ale na císařskou operu byla stavba příliš malá. V úvahu připadalo i divadlo v Litomyšli a v Karlových Varech, ale pompéznosti Tylova divadla se žádné nevyrovnalo.

Arcibiskupský palác

Přání natáčet všechny potřebné interiéry v Praze komplikoval především císařský palác. Zapůjčení pražského arcibiskupství pro účely natáčení *Amadea* je zahaleno mnoho nejasnými situacemi. Mnozí z pamětníků si vybavují komplikace s pronajmutím sídla

¹²⁵ Telefonický rozhovor se Zdeňkem Mahlerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 8. 3. 2012.

tehdejšího kardinála Tomáška trochu jinak, ale to nic nemění na tom, že po první osobní návštěvě režiséra Formana se Saulem Zaentzem Jeho Eminence ústně přislíbila zapůjčení potřebných prostor. O několik měsíců později ale překvapivě vyjádřila negativní postoj k natáčení. Na otázku proč tak najednou kardinál Tomášek změnil svůj názor, existuje více vysvětlení. Oficiálnější příčina je zachována v korespondenci mezi zástupci arcibiskupství a barrandovskou produkcí. Druhá možná příčina je složena z výpovědí pamětníků.

Pro pražské arcibiskupství jsou charakteristické tapisérie na stěnách a tato výtvarná koncepce vytvořila klíčový dekorační prvek v mizanscéně císařského prostoru. Jedná se o osm rozměrných pařížských závěsných koberců. Série má název Indie a zobrazuje tropickou přírodu Brazílie a Afriky. Autor tapisérií ztvárnil výjevy exotických zvířat a ptáků. Monumentální gobelíny se vyjímají na světlém základě v sálech a dávají prostoru temnější atmosféru. Interiéry doplňují čistě bílá rokoková a empírová kamna.¹²⁶ Ve filmu je velmi důležitý efekt, kdy Mozart poprvé přichází k císaři na audienci. Jízda kamery divákovi představuje pompéznost prostor, kolik pozlacených dveří musí skladatel překonat, než se setrétne s Josefem II a jeho společností.

Provokace, StB nebo barrandovští dělníci?

Oficiální jednání o pronájem prostor Arcibiskupského, dříve Gryspekovského, paláce a přízemí domu č. p. 7 zahájil dopis vedoucího výroby Václava Rouhy z 24. 9. 1982 adresovaný Jeho Eminenci kardinálovi Františkovi Tomáškovi. Dopisu předcházela osobní návštěva filmařů a neoficiální souhlas kardinála. Rouha v psaní zdůrazňuje důležitost amerického zákazníka: „Protože se jedná o výhodnou devizovou zakázku, doporučily nadřízené orgány Filmovému studiu Barrandov její realizaci.“¹²⁷ Dále informuje kardinála, že natáčení by probíhalo na konci dubna příštího roku, natáčelo by se přibližně 8 až 10 pracovních dní a že by v příslušných interiérech potřebovali provést několik změn, přičemž vše následně dají do původního stavu a uhradí nájemné. Následuje příloha se seznamem potřebných úprav v interiéru Arcibiskupského paláce. Požadované změny jsou následující: „V Sále arcibiskupů sejmout obraz kardinála, umýt a přetřít dveře, vyměnit v lustru žárovky za svíčky a topit v krbu. V Sále Marie Terezie vyměnit záclony a závěsy, zakrýt rozvodnou desku, umýt dveře a ostění, přeleštit parkety, vyměnit žárovky za svíčky a vyměnit obrazy. V Sále s gobelíny přeleštit podlahu, pověsit záclony, položit koberce, vyměnit žárovky za

¹²⁶ Kropáček, Jiří: *Arcibiskupský palác v Praze*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2003, str. 51.

¹²⁷ Václav Rouha k rukám Kardinála Tomáška, Praha 24. 9. 1982, Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1497/1982.

svíčky a natřít dveře a výplně. V Trůnním sále postavit stůl a spinet a upravit pozadí za trůnem. V Salonku s gobelíny zavěsit záclony a závěsy, položit koberec a přeleštit parkety. V Kulatém salonku zavěsit záclony, zařídit nábytkem, dát za okna květiny a položit koberec. Vedoucí výroby ještě požaduje zadní místnosti pro líčení a převlékání herců a postavení lešení do 1. patra pro osvětlení. Na přední fasádu Arcibiskupského paláce požadují umístit znak slunce, v průjezdu vyměnit dveře a upravit vchod na stavenišť. Nakonec zakrýt rozvodovou skříň.¹²⁸ Ze seznamu lze vyčíst, že se nejedná o rozsáhlé úpravy, zjednodušeně řečeno, filmaři potřebují vtisknout interiéru více lesku.

Generální vikář František Vaněk napsal 28. 10. 1982 odpověď Barrandovu. V dopise stojí, že ačkoliv filmaři dostali osobní souhlas kardinála Tomáška, nezmínili se tehdy o žádných úpravách. Jeho Eminence má obavy o poškození interiérů, jelikož nemají dobré zkušenosti z předchozího natáčení¹²⁹ a především jsou vázáni zákonem o ochraně památek.¹³⁰ Z dopisu je cítit, že Václav Rouha neprokázal původním dopisem dostatečnou úctu a pokoru k prostorám paláce. Dopis z arcibiskupství lehce kárá architekta, že „není pánem prostoru, nýbrž prostoru se musí podřídít.“¹³¹ Dále upozorňuje, že všechny úpravy musí být předem prokonzultovány, jelikož žádná improvizace během natáčení nebude tolerována. Z dopisu je cítit, že došlo k nedorozumění v popisu změn a celý původní dopis byl formulován velmi zešířena. Vikář stanovuje jasné pracovní i finanční podmínky, které činí 3 000 Kčs za den natáčení, za úklid 5 000 Kčs, za nutný dozor tří osob poplatek 1 200 Kčs denně. Jakékoliv poškození bude hradit Barrandov a požadovaná odborná asistence památkové péče. Vikář dále upozorňuje, že celý štáb by se měl náležitě chovat vzhledem k faktu, že se bude štáb nacházet v historických prostorách.¹³²

Následuje dopis arcibiskupa Tomáška z 8. 11. 1982, který poměrně zdramatizuje vyjednávání. Jeho Eminence je velmi rozrušena, že z Barrandova nepřišla žádná odpověď na jejich návrh a přesto v sobotu 6. 11. 1982 přišli řemeslníci za účelem nátěru dveří. Když se obrátili na Barrandov o podání vysvětlení, přišla nečekaná reakce. „Váš mluvčí však reagoval tak suverénně, takže po těchto zkušenostech ještě bez uzavření dohody nemám zájem o další jednání.“¹³³ Jiří Janoušek si tuto komplikaci také vybavuje: “V Arcibiskupském paláci bylo

¹²⁸ Václav Rouha k rukám Kardinála Tomáška, Praha 24. 9. 1982, Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1497/1982.

¹²⁹ V roce 1982 se v prostorách paláce natáčel film Spříznění volbou.

¹³⁰ František Vaněk Václavu Rouhovi, Praha 25. 10. 1982. Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1727/1982.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² František Vaněk Václavu Rouhovi, Praha 25. 10. 1982. Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1727/1982.

¹³³ Kardinál František Tomášek produkci filmu AMADEUS, Praha 8. 11. 1982. Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1784/1982.

potřeba nalakovat dveře, protože některé byly trochu zašedlé, aby byl prostor bílý a reprezentativní. Najednou telefonoval někdo strašně rozzuřený z arcibiskupství. Ten dotyčný vůbec nechápal, co se děje, protože lakýrníci měli nastoupit až za dva dny. Tam se zjevili nějakí chlapi, kteří tvrdili, že jsou z Barrandova a pili tam alkohol, kouřili, pomohli tam snad i parkety. Do teďka nikdo neví, co se stalo. Asi to byla nějaká provokace.“¹³⁴ Filmové studio na tento dopis reagovalo osobní návštěvou pražského arcibiskupství. Zástupce produkce se pravděpodobně sešel s generálním vikářem, který o návštěvě informoval kardinála. Ten odpověděl, že platí stále jeho negativní postoj.¹³⁵

Když stále nepřicházelo oficiální povolení kardinála Tomáška a natáčení již bylo v plném běhu, napsal 3. 2. 1983 s náležitým respektem dopis sám Saul Zaentz. Zaštiťuje se jménem newyorského kardinála Terence Cooka, který produkci snímku podporuje. Dále vysvětluje, jak film sám je spojen s vírou a Bohem a že „film oslavuje slávu boží prostřednictvím hudebního umění“.¹³⁶ Producent prosí Jeho Eminenci, aby svůj zamítavý postoj přehodnotil. Na rozdíl od předešlé korespondence vyjadřuje se o paláci s největší úctou. „...budeme se snažit převést palác do filmové podoby takovým způsobem, aby statisíce lidí, kteří nikdy nebudou mít možnost vidět jeho krásu na vlastní oči, se mohli obdivovat jeho nádheře alespoň prostřednictvím filmového plátna.“¹³⁷ Následuje odpověď kardinála, zachoval se pravděpodobně jen koncept, protože dokument postrádá dataci. Jeho Eminence si je nyní již jista, že může dát své finální svolení k natáčení.¹³⁸ O urovnání sporu existuje verze Jiřího Janouška: „Existoval člověk v Londýně, Čech z Poděbrad stejně jako Miloš. Jmenoval se František Novák, žil v Anglii od roku 1945 nebo 1948. On měl dobrou pozici v nějaké pojišťovně a osobně se znal s osobním tajemníkem Karola Wojtyły. Pomohl objasnit nedorozumění, že ta nepříjemná epizoda byla komunistická provokace proti filmu. Z kanceláře Vatikánu poslal asi nějakou šifru Tomáškoví, že je to trochu jinak a ať Formanovi nebrání. My jsme byli čtyři dny na zhroucení, protože to je klíčová lokace, co si s tím počnete, kam ubytujete císaře? V zoufalství jsme mysleli, že bychom museli do Schömbrennu, ale to by stálo miliony. To si nikdo neuměl představit.“¹³⁹ Podobně svou verzi

¹³⁴ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

¹³⁵ František Vaněk produkci filmu *Amadeus*, Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 1784/1982. Jedná se pravděpodobně o koncept, jelikož dopis postrádá dataci, [Praha: listopad 1982].

¹³⁶ Saul Zaentz kardinálovi Tomáškoví, Praha 3. 2. 1983, Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 703/1983.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Kardinál Tomášek Saulovi Zaentzovi, Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 703/1983, [Praha: únor, 1983].

¹³⁹ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

líčí i Miroslav Ondříček: „Nastaly dlouhé tahanice a vypadalo to na prohru, když pomohl Milošův kamarád – Franta Novák z Londýna, který byl osobním přítelem papeže.“¹⁴⁰

Finální písemná dohoda byla napsána až během natáčení 7. března 1983 mezi Janem Balzerem a generálním vikářem dr. Františkem Vaňkem. Filmový štáb má obsadit budovu na přípravy na natáčení, natáčení a úklid od 1. 5. do 20. 6. 1983. Nájem byl stanoven na 4 000 Kčs za jeden den příprav či likvidace a 8 000 Kčs za jeden natáčecí den. Další výdaje zaplatila produkce za řemeslnické úpravy, za dozor při natáčení.¹⁴¹

Ú p l a t e k ?

Další komplikace způsobil produkci zaměstnanec Arcibiskupského paláce, spolupracovník StB, který měl na starosti kardinála Tomáška a Státní bezpečnost jej vedla pod krycím jménem „Zdeněk“.¹⁴² Arcibiskup byl pod vlivem svého zaměstnance. Vyjednávání o pronájmu měl na starosti druhý produkční Václav Rouha. Jan Balzer si na nepříjemnou situaci vzpomíná takto: „Arcibiskupský palác jsme navštívili s Formanem, kardinál Tomášek nám natáčení dovolil. Poté začala oficiální příprava smlouvy. Jednoho dne ke mně přišel do kanceláře pan Rouha, lokační manažer filmu, který mi sdělil, že do Arcibiskupského paláce nás nepustí, že se tam nedohodl se správcem budov.“¹⁴³ Tento vzniklý problém pravděpodobně vyřešil osobně americký producent. „Saul Zaentz mi později sdělil, že problém se správcem paláce je vyřešen. Pravděpodobně šlo o peníze pro správce budovy, který měl velký osobní vliv na kardinála,“¹⁴⁴ uzavírá kauzu Balzer. Václav Rouha při rozhovoru potvrdil, že si „Zdeněk“ řekl o úplatek.¹⁴⁵ Asistentka produkce Kateřina Schauerová doplňuje svědectví vzpomínkou o kompenzaci s arcibiskupstvím: „Součástí dohody byla, že když umožní realizaci filmu v prostorách paláce, tak americká strana uhradí a opraví část inventáře a interiéru arcibiskupství plátkovým zlatem. Saul Zaentz plátkové zlato koupil a když ho přivezli na Barrandov, byli jsme všichni zvědaví, jak to vypadá. Opravu provedli specializovaní restaurátoři po skončení našeho natáčení. Tato oprava šla

¹⁴⁰ Ondříček, Miroslav – Šmíd Majer, Miloslav: *Tudy jednom procházíme*. Praha: XYZ, 2011, str. 159.

¹⁴¹ Písemná dohoda, Praha 7. 3. 1983. Archiv pražského arcibiskupství č. j. 703/1983.

¹⁴² Zaměstnanec Arcibiskupského paláce se objevuje v dokumentech StB jako informátor s krycím jménem „Zdeněk“. „Jmenovaný byl získán pro spolupráci v roce 1973 do problematiky řím. kat. církve.“ Na arcibiskupství začal pracovat jako řidič, ve složce je zmíněno, že od začátku jeho působení v Arcibiskupském paláci k němu chovali ostatní zaměstnanci nedůvěru, jelikož se netajil svými styky na Ministerstvu vnitra. Ve složce je charakterizován následně: „ZDENEK motivuje často své jednání nezištnými cíli. Vůči kardinálovi TOMÁŠKOVI vystupuje jako člověk podlézavý. Církevní a jiné osoby, u kterých předpokládá, že je bude potřebovat, si snaží zavázat. K ostatním se často chová z titulu svého postavení u kardinála TOMÁŠKA povýšeně.“ Později se stal správcem arcibiskupského paláce.

¹⁴³ Rozhovor s manželi Rouhovými vedený Petrou Mandovou v Praze dne 19. 7. 2012.

¹⁴⁴ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

¹⁴⁵ Rozhovor s manželi Rouhovými vedený Petrou Mandovou v Praze dne 19. 7. 2012.

mimo náš rozpočet.“¹⁴⁶ K osobě „Zdeňka“ se vyjádřil i Jan Schmidt: „On dostal několik úplatků. Jednalo se o spolupracovníka StB. Byl to Tomáškův řidič a měl na starosti i provozní věci. Řekl Tomáškově, že tam poškodíme dveře a kardinál odmítl spolupracovat. 'Zdeněk' si vymýšlel, takže šlo o to přelézt tohoto člověka a dostat se k arcibiskupovi. Pak už jsme měli volný prostor.“¹⁴⁷ Vliv agenta StB na kardinála Tomáška popisuje i Forman: „Katolická církev byla pod přísným dohledem StB a kardinálův tajemník byl jejich agentem. A právě tento muž řekl kardinálovi Tomáškově, že jsme všichni ateisti a chceme natáčet v jeho paláci nějaké nahotinky, abychom zesměšnili církev a znesvětili arcibiskupské sídlo.“¹⁴⁸

Tylovo divadlo

Budova Tylova divadla sehrála velmi důležitou roli v konečném rozhodnutí produkce realizovat film v Československu. Zatímco u ostatních budov a paláců by filmaři našli jiné ekvivalenty v Maďarsku či Rakousku, původní divadelní stavba, kde se hlavní hrdina fyzicky pohyboval a jeho přítomnost vtiskla místu specifický *genius loci*, se nahradit nedala. I když ve filmu nepředstavuje svou skutečnou roli v životě Mozarta, tj. místo premiéry *Dona Giovanniho*, ale scénu vídeňské opery. Historicky první kamenné divadlo na území Česka, které bylo postaveno 1783 a v roce natáčení slavilo dvousetleté výročí, se nacházelo v rozkladu. Havarijní stav vnitřních rozvodů, elektrické instalace a topení si vynutily rekonstrukci trvající osm let.¹⁴⁹

Úředníci Národního divadla nechtěli dát své prostory jednoduchou cestou. Muselo se vyřešit hodně byrokratických nástrah a hlavně získat souhlas ředitele Národního divadla Jiřího Pauera, který dlouhodobě odolával náporu ústředního ředitele Čs. filmu, ředitele Barrandova i náměstka ministra kultury. Filmaře pustil do Tylova divadla, až když měl v ruce přímý příkaz ministra kultury. Vyjednávání se táhlo skoro rok. Jiné alternativy s sebou nesly velké komplikace. V tomto případě se objevila nebývalá korespondenční aktivita ředitelských sekretariátů. Jan Schmidt hovoří o problematické komunikaci s vedením: „Ředitelství Národního divadla je specifická instituce. Oni jsou velmi hákliví samy na sebe, jako že zosobňují stánek české kultury. Vždycky s nimi byl nějaký problém, protože oni mohli argumentovat následovně: 'my vás sem nepustíme, nějaký blbý filmaře do takového

¹⁴⁶ Rozhovor s Janem Balzerem a Kateřinou Shauerovou v Praze dne 12. 4. 2012.

¹⁴⁷ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

¹⁴⁸ Mail od Miloše Formana, 26. 6. 2012.

¹⁴⁹ Jaroslav Král: *Stavovské divadlo – průvodce budovou*. Praha: Národní divadlo 1994, s.64.

stánku kultury.' Ředitel Pauer potřeboval alibi, aby mu někdo z ostatních konkurentů nemohl říct, že prodal za americký peníz zlatou kapličku.“¹⁵⁰

Ústřední ředitel Čs. filmu Jiří Purš se 30. 6. 1982 obrátil na ředitele Národního divadla s prosbou o zvážení dosavadního negativního stanoviska o uvolnění budovy pro natáčení v termínu od 1. 2. do 31. 5. 1983. Odvolává se na dohodu o vzájemné spolupráci, která mezi těmito institucemi panovala, upozorňuje také na značný devizový přínos pro hospodářství a popularizaci Tylova divadla. Produkce potřebuje budovu na cca 4 – 6 týdnů. Upozorňuje, že jeho postoj by mohl zkomplikovat realizaci rozjetého projektu.¹⁵¹ Jiří Pauer dne 29. 7. 1982 následně reaguje: „Uvolnění budovy TD je v navrhovaných termínech zcela vyloučeno, protože ve stejné době se budou konat oslavy 200. výročí divadelní činnosti TD, připravují se inscenace k tomuto jubileu a současně probíhá Rok českého divadla s řadou slavnostních představení v TD. Ředitel ovšem připouští možnost propůjčení budovy filmařům v pozdějším termínu.“¹⁵²

Dne 29. 7. 1982 lobuje za možnost natáčení *Amadea* v termínu únor-květen ředitel Filmexportu Jiří Rybín. Snaží se svůj divadelní protějšek nalákat na nabídku osobní domluvy s producentem Saulem Zaentzem. Pro divadlo by to znamenalo atraktivní náhradu za pronájem v devizových měnách.¹⁵³ Ředitel čs. filmu oslovil i ministra kultury, zda by se v této záležitosti mohl angažovat. Ten mu dne 3. 8. 1982 odpověděl, že v této záležitosti se musí postavit za Jiřího Pauera. Poukazuje, „že v uvedeném období je Národní divadlo soustředěno na přípravu oslav 200. výročí vzniku dnešního Tylova divadla, která vyvrcholí jubilejním cyklem činoherních představení od 21. 4. 1983 a slavnostním uvedením Mozartových oper v rámci Pražského jara v květnu 1983.“¹⁵⁴ Ministr dále upozorňuje na havarijní technický stav divadla a nutnou rekonstrukci. Možnost natáčet později je ale stále otevřená.

Neochotou ředitele Pauera k uvolnění prostor se zabývali i techničtí pracovníci na Barrandově, jelikož zde stále hrozila možnost, že se bude muset divadlo postavit v ateliérech, což by komplikovalo jejich provoz. „Podle některých neoficiálních informací by se mohlo stát, že z důvodu dokončování úprav technického vybavení budovy ND po přestavbě by možná mohla dojít k tomu, že přesunem technického divadelního personálu na tyto práce by

¹⁵⁰ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

¹⁵¹ Jiří Purš Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 30. 6. 1982.

¹⁵² Jiří Pauer Jiřímu Puršovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 29. 7. 1982.

¹⁵³ Jiří Rybín Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 2. 8. 1982.

¹⁵⁴ Milan Klusák Jiřímu Puršovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 3. 8. 1982.

mohlo dojít k přechodnému omezení či zastavení provozu Tylova divadla. Tím nezodpovědnější by bylo, kdybychom v takovém případě stavěli v ateliéru.“¹⁵⁵ Chtějí apelovat na výpomocné vztahy mezi studiem a divadlem. „Snad by bylo dalšímu jednání ku prospěchu, kdybychom vhodnou formou připomněli, že naše studio vyšlo ND velmi vstřícně v souvislosti s uskladením a restauračními pracemi na oponě ND, kdy jsme pro tento účel vyčlenili na řadu měsíců jeden ateliér na Barrandově. Dnes by podobnou pomoc potřebovalo naše studio od ND.“¹⁵⁶

Ředitel Barrandova Jaroslav Gütler navázal 11. 11. 1982 na své kolegy dopisem Jiřímu Pauerovi, kde se odvolává na předchozí osobní jednání a žádá o uvolnění budovy. Gütler láká svého divadelního kolegu především na propagaci divadla v zahraničí. „Již připomínaný úspěch divadelní předlohy, tak i umělecká prestiž režiséra si jistě vyžádají pozornost významných masových sdělovacích prostředků v zahraničí a v této souvislosti se naskýtá příležitost, jak na široké mezinárodní úrovni propagovat nejen význam české hudební a divadelní historie, ale zároveň připomenout velkorysost, s níž socialistický stát pečuje o kulturní odkaz a doložit jej konkrétními činy, jako je například rekonstrukce Národního divadla.“¹⁵⁷ Saul Zaentz byl vyrozuměn o potížích se zapůjčením divadla a barrandovský ředitel tlumočí jeho rozhodnutí prodloužit kvůli Tylovu divadlu natáčecí plán, i když „prodloužení natáčení s ohledem na další závazky zahraničních herců pro něho představuje větší finanční náklady.“¹⁵⁸ Následuje výčet požadavků a úprav potřebných pro film. Filmaři by potřebovali uvolnit budovu od 3. 6. 1983, aby mohli pracovat na přestavbě divadla na císařskou operu. Změny nejsou tak rozsáhlé, nejdůležitější bylo odstranit všechny stopy 20. století: „sedadla v parteru budou nahrazena křesly, židlemi a lavicemi. Před projekční kabinou v parteru bude představena císařská lóže. Protážením forbíny se srovná orchestřiště do roviny. Osvětlovací elektrická ramínka dobovými, stejně tak jako stávající lustr bude změněn za osvětlení dobové.“¹⁵⁹ Je zřejmé, že vedení divadla nejvíce slyšelo na možnost devizové zainteresovanosti a barrandovský ředitel tuto možnost přislíbil.

Následuje záznam schůzky z 18. 11. 1982, který sepsal technický náměstek ing. arch. Jaroslav Mašek. Popisoval důsledky eventuálního pronájmu Tylova divadla. Zaměstnanci IBP, STE a VÚZ rozhodli, že provoz divadla má být definitivně ukončen 30. 6. 1983. Zpráva upozorňuje na negativní faktory možného pronájmu. „U vedení IBP může Váš event. souhlas

¹⁵⁵ Archiv NFA, Stanislav Brach: Zajištění filmů ze strany dekorační techniky, 11. 8. 1982.

¹⁵⁶ Archiv NFA, Stanislav Brach: Zajištění filmů ze strany dekorační techniky, 11. 8. 1982.

¹⁵⁷ Jaroslav Gütler Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 11. 11. 1982, s. 1 a 2.

¹⁵⁸ Jaroslav Gütler Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 11. 11. 1982, s. 2.

¹⁵⁹ Jaroslav Gütler Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 11. 11. 1982, s. 3.

s pronájmem TD vzbudit oprávněnou domněnku, že pro ND není provoz TD, vzhledem k dlouhodobému pronájmu, nezbytný.“¹⁶⁰ Další negativum je omezení tvůrčí výroby. „V uvedeném období nelze počítat s jakoukoliv činností jak ve vlastní výrobě, tak s event. uvolňováním pracovníků některých profesí pro FSB.“¹⁶¹ V případě pronájmu by muselo vedení Tylova divadla pozměnit dramaturgický plán. Jednalo se především o představení premiéry *Bačovy ženy* a omezení repertoáru v TD vzhledem k nutným reprízám po premiéře. Činohra by mohla hrát pouze 3 tituly. Nastala by i časová prodleva vzhledem k připravovaným titulům. Konečné rozhodnutí schůzky je neudělit souhlas k natáčení. Kdyby se Pauer přeci jen rozhodl dát souhlas na příkaz od nadřízených orgánů, doporučují posunout natáčení do období divadelních prázdnin. Další problém spočíval v tom, že kdyby filmaři chtěli natáčet v termínu od 3. do 20. 6. 83, potom by se činohra nemohla vrátit do sezony.¹⁶²

Zachovaný koncept dopisu adresovaný náměstkovi kultury Miloslavu Kaizrovi, kde je datum 22. 11. 1982, obsahuje sdělení o negativním rozhodnutí ve věci natáčení filmu *Amadeus*. Ředitel argumentuje všemi již zmíněnými dopady na provoz Tylova divadla. Kromě technických problémů s provozem opět opakuje i nevhodný politický aspekt, „že by to mohlo znamenat narušení oslav 200. výročí TD, což by znamenalo i narušení celkového ideově i kulturně politického vyznění Roku českého divadla.“¹⁶³ Na konci dopisu vyzývá náměstka: „Jelikož mi v průběhu jednání byl naznačován vyšší zájem o realizaci tohoto záměru, žádám Tě, vážený soudruhu řediteli, o urychlené sdělení zásadního stanoviska ministerstva kultury v této věci.“¹⁶⁴ Pauer posílá 29. 11. 1982 stejné vyrozumění i řediteli Barrandova.

V časové souslednosti dokumentů následuje „Záznam z jednání pracovníků ND a FSB ze dne 27. 12. 1982“. Za FSB byli přítomni K. Vejřík, J. Janoušek, M. Ondříček, K. Černý a J. Balzer, za ND prof. arch. Josef Svoboda a techničtí pracovníci. Účelem schůzky bylo objasnění požadavků produkce pro možné natáčení. Hlavní změny spočívaly v odstranění sedadel a v osvětlení a řešení elektrických rozvodů. „El. energie bude zajištěna z vlastních zdrojů (agregáty) a vlastními rozvody. Tím se předejde jakémukoliv riziku, které vyplývá ze špatného stavu el. rozvodů v této budově.“¹⁶⁵ Požadavky prof. arch. Svobody jsou v souladu s technickými možnostmi divadla. Jedna z hlavních změn bude doplnění prostor o dobové

¹⁶⁰ Jaroslav Mašek Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 18. 11. 1982.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² Jaroslav Mašek Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 18. 11. 1982.

¹⁶³ Jiří Pauer Miloslavu Kaizrovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 22. 11. 1982.

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ Záznam z jednání pracovníků ND a FSB dne 27. 12. 1982, Archiv Národního divadla, sign. V 915.

lustry, předpokládá se, že jich bude cca 8 zavěšených v jevišti i hledišti. Bylo nezbytné vyřešit ještě bezpečnostní opatření. „Ve smyslu jednání u ministra Klusáka se spojí zástupci FSB s inspektorátem bezpečnosti práce, kteří budou informovat o svém záměru i o skutečnosti, že FSB z hlediska bezpečnosti nikterak nenaruší provoz divadla a zavazuje se po skončení všech prací uvést vše do původního stavu.“¹⁶⁶

Jiří Purš píše 15. 2. 1983, tedy v době, kdy je natáčení v Praze v plném proudu, Jiřímu Pauerovi s odvoláním na pracovní poradou konanou 20. 12. 1982 u ministra kultury Klusáka. Z dopisu vyplývá, že filmaři se narychlo snažili najít jinou alternativu. „Byla prověřena varianta event. využití budovy divadla v Ústí nad Labem, která se bohužel ukázala jako nepřijatelná, protože ústecké divadlo je postaveno na začátku XX. století a architektonicky nevyhovuje potřebě dobové věrnosti. Má jeden velký balkón místo několika pater galerií, výzdoba je pseudobarokní, kombinovaná se secesí. Rozdílnost je natolik rozsáhlá, že prakticky vylučuje možnost úprav. Producent i režisér považují tuto alternativu za nepoužitelnou.“¹⁶⁷ Na pracovní poradě s ministrem byl vznesen požadavek na posudek bezpečnosti práce. Ředitel Filmového studia Barrandov se obrátil na předsedu Českého inspektorátu bezpečnosti práce dr. Bártíka. Ten odeslal odpověď, že se dohodl s ředitelem Městského inspektorátu bezpečnosti a pověřil prací na zakázce diplomovaného technika K. Brože, který obdržel technický scénář a sešel se v Tylově divadle se zástupci Barrandova. „Doufám, vážený soudruhu řediteli, že tato informace Vás ujistí o upřímné snaze pracovníků Filmového studia Barrandov vyjít vstříc vašim požadavkům. Vzhledem k tomu, že se přes nejlepší vůli nepodařilo nalézt jiné uspokojivé řešení, prosím Vás, abyste vyšel vstříc žádosti Filmového studia Barrandov a vyslovil souhlas s natočením požadovaných scén v budově Tylova divadla v červnu tohoto roku.“¹⁶⁸ Pauer stále čeká se svým verdiktem na rozhodnutí ministerstva kultury.

Náměstek ministra kultury Miloslav Kaizr zasílá odpověď řediteli Národního divadla 22. 2. 1983. Informuje Pauera o přezkoumání bezpečnosti práce. Vyjádření IBP je následné: „při respektování podmínek, jež budou písemně upřesněny, nemá IBP námitky proti natáčení.“¹⁶⁹ Náměstek žádá ředitele o zásadní rozhodnutí o pronájmu do 28. 2. 1983. Jiří Pauer na dopis obratně reaguje hned následující den. Upozorňuje, že od začátku jednání si je vědom, že za určitých podmínek by bylo možné dát souhlas. Stěžuje si, že nikdo problém

¹⁶⁶ Záznam z jednání pracovníků ND a FSB dne 27. 12. 1982, Archiv Národního divadla, sign. V 915.

¹⁶⁷ Jiří Purš Jiřímu Pauerovi, Archiv Národního divadla, sign. V 915, 15. 2. 2012.

¹⁶⁸ Jiří Purš Jiřímu Pauerovi, Praha 15. 2. 2012, Archiv Národního divadla, sign. V 915,

¹⁶⁹ Miloslav Kaizr Jiřímu Pauerovi, Praha 15. 2. 2012, Archiv Národního divadla, sign. V 915.

neřeší z hlediska uměleckého a kulturně politického. Ředitel opět upozorňuje, že by bylo nevhodné uzavřít divadlo v období, kdy probíhá 200. výročí vzniku českého divadla, 200. výročí založení TD, Rok českého divadla, přípravy na 100. výročí otevření Národního divadla, v červnu se navíc uskuteční Pražské quadrienale a mimořádná celosvětová záležitost, která je podle našeho názoru akcí prvořadého politického významu: Světové shromáždění za mír a život proti jaderné válce. Ředitel ND cítí povinnost se k těmto akcím připojit. Z těchto důvodů je jeho rozhodnutí neměnné, tedy negativní. Existuje stále možnost pronájmu během divadelních prázdnin. Pauer může změnit svůj názor pouze v případě, že mu to někdo přikáže.¹⁷⁰ „Připouštíme ovšem, že mohou existovat vyšší zájmy či rozhodnutí vyšších politických orgánů, které z hlediska politického, ekonomického nebo jiného mají větší váhu, ale nám nejsou známy. Je-li tomu skutečně tak, podřídíme se samozřejmě takové situaci a Tylovo divadlo uvolníme; v takovém případě však žádáme o písemný pokyn soudruha ministra, že máme od původního stanoviska ustoupit.“¹⁷¹ Jiří Pauer podotýká, že s ním zatím nikdo neprojednával finanční stránku zakázky. Dne 8. 3. 1983 informuje Jiří Pauer ústředního ředitele Čs. filmu, že by bylo možné zapůjčení budovy pro *Amadea* od 1. 7. 1983 a prosí ho o sdělení, zda tento termín přijímá.¹⁷²

Definitivní rozhodnutí ministra kultury Milana Klusáka přichází 6. 4. 1983: „Jelikož byly vyčerpány všechny možnosti náhradního řešení požadovaných prostor pro natáčení filmu 'Amadeus', dále s ohledem na závazky Československého filmu vůči zahraničnímu partnerovi, i v souvislosti předcházejícími stanovisky ministerstva kultury k této záležitosti, dávám souhlas k uvolnění budovy Tylova divadla k natáčení uvedeného filmu v době od 13.6.“¹⁷³ Poté následují jen oficiální sdělení ministrovi kultury a ústřednímu řediteli Čs. filmu o povolení natáčení a žádost na Inspektorát bezpečnosti práce, aby upřesnil podmínky práce a poděkování Jiřího Purše, že ředitel vyšel vstříc filmařům.

Jednání o Tylově divadle šlo prakticky mimo vedoucí výroby, v tomto směru šlo o delikátní záležitost, kde mohli vyjednávat pouze sobě rovní v hierarchii moci. Jan Schmidt vzpomíná na situace, které se odehrávaly mimo zmiňovanou korespondenci: „U Tylova divadla tomu snad pomohl Jirka Janoušek přes Lubomíra Štrougala. Tam byla důležitá jedna věc, že divadlo mělo jít poté do rekonstrukce. Oni nás tam pustili s koncem sezóny a nechali nás v prostorech pracovat, přestože věděli, že můžeme něco třeba lehce poškodit. Díky

¹⁷⁰ Jiří Pauer Miloslavu Kaizrovi, Praha 23. 2. 1983, Archiv Národního divadla, sign. V 915.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Jiří Pauer Jiřímu Pušovi, Praha 8. 3. 1983, Národního divadla, sign. V 915.

¹⁷³ Milan Klusák Jiřímu Pauerovi, Praha 6. 4. 1983, Národního divadla, sign. V 915.

následné rekonstrukci jsme si mohli dovolit větší úpravy. V tomto okamžiku možná zatlačil Štrougal. Divadlo jsme nakonec dostali, ale to byly nějaké tahačky nahoře, stejně tak jako o Arcibiskupský palác, protože tady se hrály moc vysoké karty.“¹⁷⁴ Zmiňovaný Jiří Janoušek komentoval situaci kolem divadla následovně: „Jestli se dobře vzpomínám, základní problém spočíval v tom, jestli bude možné přesunout rekonstrukci. V Tylově divadle bylo potřeba vybrat vnitřek kvůli svícím a představa, že najednou zavřete na měsíc část Národního divadla, aniž by k tomu byl důvod, byla neproveditelná. [...] Zjistili jsme, že v roce 1984 má být Tylovo divadlo zrekonstruováno. Museli jsme domluvit, jestli bude možné posunout rekonstrukci. Tím se vyřešil největší problém. Posun musel podpořit ministr kultury. Navíc jsme přislíbili devizový přínos, že odštěp z finančního příjmu nezůstane jen u filmu. Já jsem byl za ministrem obchodu, aby dovolil, že my se vzdáme deviz a určitá finanční částka bude přisouzena Národnímu divadlu. Oni za devizy mohli koupit potřebné nástroje do orchestru. Jednalo se o takový směnný obchod.“¹⁷⁵

Zapůjčení Tylova divadla americkému štábu byla velmi delikátní záležitost a neobešla se bez negativních komentářů, jak zaznamenala situační zpráva FMV z 10. 6. 1983, která popisuje rozhořčení Jiřího Kodeta. Herec uvádí, že 'někteří dramatičtí umělci kritizovali rozhodnutí uzavřít Tylovo divadlo již před konáním Světového shromáždění za mír a život, proti jaderné válce.' Mnoho umělců bylo zapojeno do akcí, které reprezentovaly československou kulturu a jediná reprezentativní scéna byla uzavřena. Kodet podle zprávy údajně tvrdil, že 'Tylovo divadlo si naopak 'na pár dní mohl odkoupit pro natáčení americký režisér Miloš FORMAN'. Dokázal prý tak, 'jak se u nás všichni dovedou klanět americkému dolaru a že ani akce sledované vládou ČSSR ho nemohou v ničem zastavit'. FORMAN je – podle KODETA – označován dramatickými umělci za 'velmože, který si v ČSSR může zaplatit cokoli a nic pro něho není neskutečné'.¹⁷⁶

Kroměříž

Další důležitá destinace, která Amadeovi propůjčila kulisy, byl zámek Kroměříž. V kroměřížském archivu se zachovala informační zpráva¹⁷⁷ ředitele zámku Miloslava Coufalíka, kde informuje Okresní národní výbor Kroměříž - obor kultury, že od listopadu 1981 do 2. 7. 1982 navštívili zámek, Podzámeckou a Květnou zahradu čtyřikrát filmaři

¹⁷⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

¹⁷⁵ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

¹⁷⁶ Archiv bezpečnostních složek, Situační zprávy FMV – květen - 1983, karton 73/103, Situační zpráva FMV 111, dne 7. 6. 1982.

¹⁷⁷ Informační zpráva St. zámku a zahrad, Miroslav Coufalík Okresnímu národnímu výboru, Státní okresní archiv Kroměříž, fond A-1 - Okresní národní výbor Kroměříž, inv. č. 1253, kart.629, Státní zámek Kroměříž - spolupráce s televizí (1982).

s režisérem Formanem. Producentovi se prostor zalíbil a zámek posléze navštívil i architekti. Dne 2. 7. 1982 navštívil zámek americký štáb spolu s českými producenty a definitivně se rozhodli, že snímek budou realizovat v kroměřížských interiérech. Opět zde ředitel zdůraznil, že mu bylo řečeno, že „nejde jen o zájem čs. filmu, ale přímo vlády, aby se filmování v ČSSR uskutečnilo. Na konci dopisu se zmiňuje, že žádost o povolení filmování prý údajně přijde dodatečně a bude předem schváleno vládou.“¹⁷⁸ Pro správu zámku bylo nepříjemné, že bude muset památkový objekt uzavřít na delší dobu, tudíž nebude přístupný návštěvníkům. Filmaři požadovali uvolnění 12 sálů zámku. S pronájmem interiérů jsou spojeny i nezbytné úpravy. Vzhledem k množství prostor byla příprava na natáčení nejnáročnější právě zde. Detailnější pokyny posílá v dopise¹⁷⁹ ze dne 10. 9. 1982 Václav Rouha. Počet filmovacích dnů bude přibližně 12, zařizování a přípravu předpokládají v délce čtrnácti dnů, stejně tak jako likvidaci. Celkovou dobu pronájmu lze odhadnout na jeden a půl měsíce. Zahraniční štáb bude tvořit cca 35 pracovníků a přibližně stejný počet barrandovských zaměstnanců.

Seznam úprav je objemný, nejnáročnější změna byla pravděpodobně výměna lustrů. V lepším případě se měnily jen žárovky za svíčky, ale minimálně čtyři nové lustry musely být zavěšeny do interiérů. Především výměna záclon, koberců a nábytku, pověšení goblénů, obrazů, vymalování stěn a vyčištění podlah. Hospodářská smlouva o pronájmu byla uzavřena 22. 12. 1982. Ve smlouvě bylo předběžné krytí, kdyby filmaři potřebovali natáčet víc dní. Cena za pronájem zámku činila 350 000 Kčs, půjčovné za nábytek a zařízení 10 000 Kčs, náklady na čisticí prostředky 2 000 Kčs.¹⁸⁰

Sanatorium pro duševně choré

Filmaři byli natolik důkladní a nechtěli se dopustit dobových chyb, že si nechali vypracovat posudek na scény v sanatoriu pro duševně choré od odborníka MUDr. Zdeňka Dytrycha z ledna 1983. Osmistránková studie se vyjadřuje k jednotlivým záběrům. Popisuje například, jak by měly vypadat prostory sanatoria. „Z hlediska stavebního bylo typické toto prostorové uspořádání: široká, dlouhá centrální chodba, na jejíž jedné straně byla okna a mezi okny lavice. Na druhé pak byly dveře do pokojů nemocných.“¹⁸¹ Další důležitá poznámka, která ovlivnila stavbu scény, se týkala toho, že prostor se dělil na horší část, kde přebývala

¹⁷⁸ Státní okresní archiv Kroměříž, fond A-1 - Okresní národní výbor Kroměříž, inv. č. 1253, kart.629, Státní zámek Kroměříž - spolupráce s televizí (1982), s. 1.

¹⁷⁹ Václav Rouha Okresnímu národnímu výboru, 10. 9. 1982, Státní okresní archiv Kroměříž, fond A-1 - Okresní národní výbor Kroměříž, inv. č. 1253, kart.629, Státní zámek Kroměříž - spolupráce s televizí (1982).

¹⁸⁰ Hospodářská smlouva, 22. 12. 2012, Státní okresní archiv Kroměříž, fond A-1 - Okresní národní výbor Kroměříž, inv. č. 1253, kart.629, Státní zámek Kroměříž - spolupráce s televizí (1982).

¹⁸¹ Zdeněk Dytrych, *Odborné podklady a některé možné realizační připomínky k záběrům 12, 13, 176, 177 filmu 'AMADEUS' režiséra Miloše Formana*, v Praze, leden 1983, z osobního vlastnictví Zdeňka Fialy, s. 4.

chudina, a na lepší část pro movitější pacienty. Studie komentovala, jak by se měli chovat pacienti při příchodu kněze. První skupina se bude ukrývat a zaujímat obranné polohy, druhá skupina bude exhibovat, svými gesty vyjadřují touhu o vyslyšení. Třetí skupina jsou ti, co již přestali vnímat okolní svět, jsou ponořeni do sebe. Doktor Dytrych se vyjadřoval i k vybavení Salieriho pokoje: „Salieri se pokusil o sebevraždu a proto by, podle tehdejších zvyků neměl mít možnost přístupu k ničemu, čím by mohl sebevražedný pokus opakovat. [...] To, že má Salieri v pokoji dobové piano je přípustné, podobně na tom byl prý i Schumann, který byl kolem r. 1850 hospitalizován v soukromém sanatoriu pro duševně choré.“¹⁸² Filmaři si nakonec vybrali barokní prostor pražské Invalidovny, která byla postavena podle návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

Složení štábu

Poté, co byla podepsána zahajovací listina, dostal film výrobní číslo 12208 a otevřelo se konto. Vedoucí výroby Jan Balzer dostal oficiální pověření od svých nadřízených a začal se plně věnovat Amadeovi. Pro produkčního to byla nová zkušenost, která sebou přinášela i mnoho výhod, ale zároveň starostí. Přípravy u barrandovského filmu trvaly přibližně tři měsíce, u Amadea půl roku. „Postup při přípravě filmu byl stejný jako na ostatních českých filmech. Tedy po přečtení scénáře, již vybraní členové štábu, mi sdělili své představy o svých požadavcích v tom kterém oboru, a já jsem si na základě toho udělal představu o rozsahu celého projektu, velikosti štábu, počtu lokací, počtu natáčecích dní, apod.,“¹⁸³ říká Balzer. Postupně se začal formovat filmový štáb, o hlavních profesích již bylo předem rozhodnuto a vedoucí jednotlivých uměleckých týmů si sami vybírali své spolupracovníky. Počet asistentů v jednotlivých skupinách byl nezvykle objemný. V tuzemském filmu se počítalo maximálně s třemi asistenty do jednoho týmu, najednou měla každá profese až devět lidí. Již na začátku bylo zřetelné, že *Amadeus* se bude velmi lišit stylem práce. Štáb byl až trojnásobně větší. Barrandovští spolupracovníci si museli zvyknout na americký způsob práce. Jan Balzer si začal vybírat svůj produkční tým. Ve štábní listině je uvedena funkce šéf produkce – supervize Václav Cajthaml¹⁸⁴, ale na filmu neměl prakticky žádný podíl. O jeho roli hovoří Jan Balzer: „Václav Cajthaml byl šéf zakázkové skupiny na Barrandově. Figuroval mezi Rudolfem Prokešem z Čs. filmexportu a mnou, měl jen funkci kontrolní, jistil produkci politicky.“¹⁸⁵ Popis postavení doplňují manželé Rouhovi: „To byla formální funkce, sloužil

¹⁸² Zdeněk Dytrych, *Odborné podklady a některé možné realizační připomínky k záběrům 12, 13, 176, 177 filmu 'AMADEUS' režiséra Miloše Formana*, v Praze, leden 1983, z osobního vlastnictví Zdeňka Fialy, s. 5.

¹⁸³ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou dne 10.4.2012 v Praze.

¹⁸⁴ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, film Amadeus, seznam štábu, str. 2.

¹⁸⁵ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou dne 10. 4. 2012 v Praze.

k tomu, že když produkce něco potřebovalo od ústředí, tak byt takový spojovací článek. Dnes to neexistuje, ale tenkrát byla taková byrokracie. Jinak s natáčením jako takovým neměl nic společného.“¹⁸⁶

Jelikož objem práce pro americkou produkci byl nesrovnatelně náročnější, požádal Jan Balzer o zaměstnání druhého vedoucího výroby Václava Rouhy. Ředitel Barrandova musel napsat oficiální dopis náměstkovi ústředního ředitele ČSF o souhlas nasazení dvou vedoucích výroby a dvou uměleckých maskérů.¹⁸⁷ Ve štábní listině je jeho funkce popsána jako vedoucí produkce stavby a výpravy¹⁸⁸. Měl na starosti hlavně lokace, vyjednával podmínky a vypracovával nájemné smlouvy. „Jak se navalily úkoly, tak jsem pochopil, že potřebuji ještě jednoho kolegu. Mike Hausman mě upozornil, že v Americe na tuto práci 'location manažera', tak ať si někoho najdu. Oslovil jsem Václava Rouhu, protože jsem potřeboval někoho, koho si vážím a můžu mu sto procentně věřit.“¹⁸⁹ Václav Rouha měl navíc k sobě asistenta Miloše Zajdla. Do svého štábu si vybral Balzer dále Václava Eisenhamera a jeho asistentku Danielu Staškovou, kteří měli na starosti dopravu a ubytování českého štábu. Kateřina Schauerová se starala o americký štáb a jejich starosti jako ubytování a víza. Václav Petr se staral o catering, což byla v té době pro český štáb také novinka. Zdena Černá a Jana Hauserová se věnovaly účetnictví. Syn režiséra Františka Vlácil, který dostal jméno po otci, byl pomocný asistent pro všechno.

Hlavní protějšek Balzera z americké strany štábu byl Michael Hausman, jeho funkce je v americkém filmovém prostředí označovaná jako 'second director', ale český ekvivalent se označuje 'vedoucí výroby'. Měl na starosti organizaci amerického štábu. „Mike Hausman, můj hlavní partner, kromě jiného také navrhoval natáčecí plán, jelikož měl všechny informace o možnostech a časech amerického štábu a herců. Společně jsme probírali natáčecí místa, obhlídky, natáčecí plán, dispozice,“¹⁹⁰ vypráví vedoucí produkce.

Režijní štáb vybíral Jan Schmidt a měl komplikovaný úkol, protože musel najít vhodné asistenty pro americké protějšky. Hledal pomocníka k Milošovi Formanovi na plac, pro organizování komparzu, pro choreografku, pro organizování zvířat a rekvizit. Tomáš Tintěra byl přidělen jako asistent k choreografce Twyle Tharpové. Měl na starosti české muzikanty, tanečníky a herce, byl pomocný režisér přes pohyb, balety a operní árie. „Režijní

¹⁸⁶ Rozhovor s manželi Rouhovými vedený Petrou Mandovou dne 19. 7. 2012.

¹⁸⁷ Jaroslav Gürtler Břetislavu Pivodovi, Praha 4. 10. 1982, Archiv NFA, neprobádaný fond Filmového studia Barrandov.

¹⁸⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, film Amadeus, seznam štábu, str. 5.

¹⁸⁹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou dne 10.4.2012 v Praze.

¹⁹⁰ Tamtéž.

štáb byl poměrně veliký. My jsme tam byli tři pomocní asistenti. Jan Schmidt byl šéf režisér, který nás koordinoval. Vzhledem k tomu, že měl vztah s Formanem z dětství a ze školy, tak Forman zase důvěřoval jemu. Každý jsme měli své portfolio. Jan Kubišta dělal plac a herce, kteří se pohybovali na place. Já jsem byl k ruce Twyle Tharpové, která se věnovala divadelní stránce, vybírala tanečníky a herce. Makovička měl na starosti výpravu, takže ten koordinoval rekvizitáře.¹⁹¹ O výběru asistentů se vyjádřil Jan Schmidt: „Musíte odhadnout, jestli ten člověk, který za Milošem stojí, s ním vyjde. To jsou někdy dost složité věci. Ale naštěstí se tohle povedlo odhadnout, takže ty kluci, které jsem vybral, svou práci dělali dobře. Nevím, jestli by to takhle dopadlo, kdybych je proházel.“¹⁹² Petr Makovička se staral mimo jiné i o organizaci komparzu, oblíkání statistů do masových scén. Jan Kubišta měl na starosti plac, stál za Formanem. „Objem práce byl obrovský. Jeden pomocný asistent to nemohl zvládnout. Myslím si, že to takhle bylo dobře rozdělené, protože systém a způsob natáčení byl velmi odlišný od zvyklostí, které byly na Barrandově. Už jen jak dlouho se to točilo, celých šest měsíců. Přípravy byly objemné. *Amadeus* byl evidentně točený s cílem dostat Oscara. V podstatě jsme se půl roku nevěnovali ničemu jinému, rodiny šly stranou,“¹⁹³ vzpomíná Tintěra.

Oddělení maskérů velel Kanadčan Paul LeBlanc, staral se jak o make up, tak o paruky. V prvních dnech natáčení byl navíc zaměstnán speciální maskér Dick Smith, jelikož filmování začínalo scénami se starým Salierim. Tento velmi zručný maskér se specializoval pouze na Salieriho stařeckou masku. Hlavními českými protějšky LeBlanca byli umělci maskéři František Čížek a Jiří Šimon, kteří k sobě měli pět asistentů. Hlavní kostymér Theodor Pištěk si vybral svůj tým v čele se svou dlouholetou asistentkou Zuzanou Máchovou a dalších šest pomocníků. Pištěk navíc jezdil kvůli kostýmům do Itálie, kde měl svého poradce Fabrizia Caraccia. „Při realizaci jsem měl pomocníky, bez kterých bych to velmi těžce zvládnul. Já mám asistentku Zuzanu Máchovou a ona je ta finální osoba, která řekne, že potřebujeme tři metry na sukni. Protože ty technické věci jsou mimo mě. [...] Když jsem přijel do Říma poprvé, tak jsem dostal tzv. koordinátora nebo poradce, abych se vyznal v místním terénu. Když člověk přijede poprvé do Říma, tak vít starou bačkoru, kde sídlí jaký krejčí, kde šijí boty a kde je kloboučník. Průvodce mi dělal Fabrizio 'conte' Caraccio, pravý neapolský kníže.“¹⁹⁴

¹⁹¹ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

¹⁹² Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

¹⁹³ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

¹⁹⁴ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7. 5. 2012.

Režisér si vybral do funkce vedoucí výpravy a celkového výtvarného pojetí Američanku Patrizii von Brandenstein. V tomto případě se objevil rozdíl mezi americkou a českou organizací štábu, jelikož český ekvivalent pro „production designer“ neexistoval. V českém štábu byl obvykle vedoucí výpravy a architekt, kteří pracovali samostatně, u *Amadea* najednou měli nad sebou ještě jednu osobu. „Architekt Karel Černý projektoval stavby interiérů na Barrandově. Z americké strany byla jeho protějškem Patrizia von Brandstein, která při předávání dekorace před natáčením vždy pečlivě kontrolovala provedení staveb a jejich zařízení včetně rekvizit.“¹⁹⁵ vzpomíná Jan Balzer. Jako vedoucí výpravy byli osloveni Karel Kočí, Jaroslav Česal a Bedřich Čermák, kteří měli k dispozici dalších šest rekvizitářů. Architekt Karel Černý postavil svůj tým na třech asistentech. Nezávisle na ostatních pracoval scénograf prof. Josef Svoboda.

Kameraman Miroslav Ondříček měl štáb složený jak z Čechů, tak z Američanů. Tvořil nejpočetnější skupinu až 22 členů a patřili tam osvětlovači, asistenti, švenkři, ostřiči atd. Rok 1982, kdy vrcholily přípravy na *Amadea*, byl pro kameramana velmi rušný. Dokončoval film *Svět podle Garpa* režisérky Penny Marchall, natáčel film *Silkwoodová* s Mikem Nicolsem a připravoval *Amadea*. Podle barrandovských záznamů byl v období od 16. 8. - 3. 12. 1982 na zahraničním pracovním pobytu v USA.¹⁹⁶ Během natáčení se jezdil dívat na výsledky kamerových zkoušek z castingů na *Amadea*. Přípravným pracím v Čechách se začal věnovat dva měsíce před natáčením. Učinil velmi odvážné rozhodnutí, že filmový materiál se bude vyvolávat v Barrandovských laboratořích, čímž ušetřil filmu značnou finanční částku. Vyvolávání bylo dramatické, jelikož zpočátku byl obraz rozmazaný. „Exponovaný materiál jsme vyvolali na Barrandově, to bylo strašné riziko. [...] Kopírovalo se na ORWO pozitiv, Kodaku jsme měli jen pár metrů na zkoušku. [...] Na ORWu vycházelo všechno, ale úplně všechno rozmazaný. Věděl jsem, že má nestálé hodnoty, ale přece jen tmavé odstíny se vůbec nechytly.“ Později se ukázalo, že kopie na Kodaku jsou v pořádku. Jan Balzer komentuje rozhodnutí kameramana: „Miroslav Ondříček prosadil, že se filmová surovina bude vyvolávat v barrandovských laboratořích v Praze. Žádný velký zahraniční producent předtím nikdy takové rozhodnutí neudělal, kromě jiného to Salovi Zaentzovi přineslo velkou finanční i časovou úsporu, protože se nemuselo denně létat do Londýna. Filmové laboratoře tak měly největší zakázku za dobu své existence.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 15. 5. 2012.

¹⁹⁶ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1982, složka porady vedení, Zápis 8. porady vedení FSB ze dne 15. 3. 1982.

¹⁹⁷ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

Režisér druhého štábu: Jan Schmidt

Miloš Forman si zvolil jako svého druhého režiséra Jana Schmidta. Ten se staral především o organizaci výrobní skupiny, dal dohromady režijní štáb, vybral asistenty jak k Formanovi na plac, tak například pro choreografku Twylu Tharpovou, staral se o komparzy, zkrátka připravoval podmínky pro hlavního režiséra. Navíc ho mnohokrát zastupoval na jednáních. Jeho hlavní funkce bylo vést druhý štáb, další běžná praxe u hollywoodské produkce, ale v Čechách se zatím nic podobného nepraktikovalo. Druhý štáb byl tvořen asi osmi zaměstnanci, odjížděl do budoucích lokací s předstihem přibližně jednoho týdnu, aby připravil plac pro hlavní štáb. Podle jeho slov ho oslovil Miloš Forman v létě 1982. Nejdříve nechápal, proč mají být na filmu dva režiséři, ale práci přijal.¹⁹⁸ Jan Schmidt měl v té době na svém kontě již devět celovečerních snímků, funkce druhého režiséra by pro něj mohla být podřadná, ale i pro něho americký dobový film představoval novou zkušenost. „Mě ani moc nevadilo, že budu pomocný režisér, protože se jednalo o druh práce, který chcete zkusit. Navíc Miloš byl kamarád a potřeboval pomoci, takže ono se spojí více faktorů. Navíc jsem věděl, že mi projde rukama v té chvíli jeden z největších současných biografů. Američané se ke mně nechovali jako k pomocnému režisérovi. Já jsem pro ně byl rovnocenný partner. Miloš mě tam chtěl a já jsem měl svou zodpovědnost. Samozřejmě že mu nemůžu radit, jak film režírovat, to je jeho práce. Tohle mě netrápilo.“¹⁹⁹

Pro Jana Schmidta představovala práce možnost nakouknout do hollywoodského stylu práce. „Když se dostanete k filmu, kterému vidíte do karet a jste profesionál, víte, o co kráčí, tak si můžete na všechno šáhnout. Já jsem mohl i do střižny, kde se řadil materiál, potom se stříhalo venku, ale počáteční řazení musíte také hlídat. Já jsem byl takový první pán po Bohu.“²⁰⁰

Druhý režisér popisuje náplň práce svého týmu vlastními slovy: „Mě nejvíce zajímalo, aby natáčení fungovalo. Američané natáčeli v dekoracích, které byly od nás připravené. Takže já jsem měl tři další pomocníky, protože jsem byl brán jako šéf druhého štábu. Jeden z nich stál na place za Milošem, druhý byl šéfem přes muzikanty, tanečníky a zpěváky. Třetí koordinoval rekvizity, kočáry, koně, rakve a krom toho jsem měl jednoho až tři ty rychlonohé hochy. Takhle byla rozdělená práce a ten český štáb jel naprosto samostatně, protože to musel Američanům připravit. Ti přišli a dělali umění. My jsme museli všechno naaranžovat, dodat

¹⁹⁸ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž.

a udělat.“²⁰¹ Natáčení se Jan Schmidt příliš často neúčastnil. „Já už jsem v podstatě šel dopředu, už jsem musel třeba jít s architekty se podívat, jak dělají Maltézské náměstí, nebo jsem musel zařizovat něco kvůli tanečníkům.“²⁰² Jan Schmidt popisuje, proč si Forman vybral již zkušeného režiséra: „Tady nešlo jen o kamarádství, ale také o režisérskou praxi. V některé situaci díky zkušenostem víte, jak by on v té chvíli myslel, co by ještě všechno mohl chtít. Asistent nemá takové znalosti, to je spíš 'přines, udělej, odnes, zařid'. Kdyžto tady musíte vidět dopředu a počítat s tím, co by se mohlo stát. Navíc máte na triku všechny ty pohlaváry.“²⁰³

Jan Balzer připomíná, že pomocný režisér také některé scény sám točil: „Forman znal Jana Schmidta z mládí a věděl, že samostatně režíroval již několik filmů. Svěřil mu natáčení některých scén druhého štábu, zejména komparzních scén, průjezdů kočárů a podobně.“²⁰⁴ Jan Schmidt k natáčení podotýká, že západní filmaři byli naprostí profesionálové a každá zdánlivá maličkost byla pod drobnohledem produkce: „Natáčel jsem takové spojky. Když natočíte první metry, tak si je přirozeně potom musíte dát schválit. Následovala tedy projekce. Myslel jsem, že přijde Miloš a Mirek a tím se vše uzavře, ale tam seděl celý americký štáb. Byli zvědaví, co umějí Češi. Natočené materiály prošly, pánové byli spokojení a od té doby jsem měl mezi nimi kredit.“²⁰⁵

Jan Schmidt komentuje funkci vyjednávání: „Režisér musí mluvit s těmi řediteli atd. a Miloš slíbil Jiřímu Puršovi, že se nebude s Čechy příliš stýkat. On nás zaměstnal také proto, aby domluvu neprovokoval, takže my jsme ho na mnoho jednání zastupovali. Jednalo se o takové kvazi režisérské povinnosti, ale člověk je musel znát. Nemůžete přijít k řediteli divadla a být nula, to s vámi nebude mluvit. Proto on měl třeba mě a Jana Balzera. Já jsem mohl přijít do nějakého divadla a mluvit s ředitelem, protože jsem byl v pozici, že mluví šéf s šéfem. Naši pohlaváři byli velmi ostražití vůči Američanům, aby se do ničeho nezapletli. My jsme měli za úkol vyvolat takovou situaci, aby se ty třetí desky trochu smazaly, aby se jednalo z trochu jiné roviny. Jinak si Američani tady mohli všechno koupit.“²⁰⁶

Tlumočníci a řidiči

Speciálně pro natáčení *Amadea* musela být utvořena netradiční skupina filmových zaměstnanců - tlumočnicků. V 80. letech byla znalost anglického jazyka vzácností a převážná

²⁰¹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

²⁰⁵ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

²⁰⁶ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

většina členů štábu potřebovala mít k dispozici prostředníka, přes kterého budou komunikovat. Američané přivezli například filmovou techniku, kterou barrandovští technici neznali, a proto se museli u svých západních kolegů zaškolovat. Každý tým měl k dispozici svého tlumočníka. Dohromady jich bylo na filmu zaměstnáno osm. Výběr tlumočnicků nemohla produkce ovlivnit, jak vzpomíná Kateřina Schauerová: „Při sestavování štábu bylo nutné najmout tlumočnický pro každé oddělení, aby se vyřešil problém jazykové bariéry. V té době nebylo běžné, aby se většina štábu domluvila anglicky. Proto jsme si dojednali tým skvělých tlumočnicků, ale pak nám bylo z vedení sděleno, že je v žádném případě nesmíme najmout, že nám budou vybrání a prověřeni tlumočníci přiděleni.“²⁰⁷ Jan Schmidt připouští domněnku, že někteří překladatelé byli informátoři státní bezpečnosti, stejně jako řidiči, kteří se možná i nechtěně stali nástrojem odposlouchávání, jelikož jim bylo nenápadně namontováno odposlouchávací zařízení do auta. „Řidiči, kteří nás vozili, zejména členy amerického štábu nás časem varovali, abychom u nich v autě o ničem nemluvili, že ví, proč to říkají. Auta byla samozřejmě ve vynikajícím technickém stavu, nicméně před příjezdem Američanů šla auta opět do generálky. Ukázalo se, že řidiči byli velmi féroví, byť asi někteří byli do těchto funkcí dosazení záměrně,“²⁰⁸ vzpomíná Jan Balzer.

Rozpočet

Jan Balzer společně se svou dlouholetou účetní Zdenou Černou sestavoval rozpočet československé produkce, podle Kalkulačního listu se konečná suma úplných vlastních nákladů vyšplhala na 28 946 000 Kčs.²⁰⁹ Rozpočet zahrnoval mimo jiné honoráře členů štábu. Smlouvy přímo se Saulem Zaentzem podepsali tvůrci hlavních profesí jako výtvarník kostýmů Theodor Pištěk, scénograf prof. Josef Svoboda a kameraman Miroslav Ondříček. Podle vzpomínek kameramana se kvůli honorářům vyskytla negativní reakce ze strany komunistického politbyra. Představitelé politické moci povolili natáčení filmu *Amadeus* pod podmínkou, že čeští zaměstnanci budou zaplacení podle tabulek českých honorářů. Jiří Janoušek komentuje tuto kauzu následně: „Debata o tom, že když točí v Čechách, že musí točit za český honorář, se určitě odehrála. Ale Miloš Forman a Saul Zaentz řekli, že to nepřipadá v úvahu. Nemůžou tady oni točit, s tím, že Mirek bere nějaký směšný honorář kameramanů za 40 000 – 60 000 Kčs za film. Taková epizoda tam byla, ale nebylo to nic, na čem by to povolení o natáčení stálo.“²¹⁰ Miroslav Ondříček nakonec pracoval za finančních

²⁰⁷ Rozhovor s Janem Blazerem a Kateřinou Schauerovou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁰⁸ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁰⁹ Kalkulační list, 8. 3. 1983, Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1983, složka porady vedení, Zápis 5. porady vedení FSB ze dne 11. 3. 1983.

²¹⁰ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

podmínek amerického producenta, jak dokládá i závěrečná zpráva, kde se mimo jiné vysvětluje, proč došlo k tomuto rozhodnutí. Tímto text dokládá, že se tato otázka opravdu řešila: „Všichni tvůrčí a štábní pracovníci byli odměněni v souladu s příslušnými předpisy. Pouze 3 českoslovenští umělci – kameraman M. Ondříček, kostýmní návrhář T. Pištěk a scénický výtvarník profesor J. Svoboda (až na prvně jmenovaného se nejedná o zaměstnance FSB) – byli angažováni přímo producentem prostřednictvím Čs. agentury ART CENTRUM. K souhlasu s tímto postupem došlo po podrobné právní konzultaci, která prokázala, že významná část jejich smluvních povinností se musí realizovat v zahraničí a že na tyto tvůrce producent přenáší takové odpovědnosti umělecké i technicko realizační, jež jsou mimo kompetence Studia, a které proto za důsledky činnosti těchto tvůrců nemůže přebírat záruky.“²¹¹ Další z důvodů uvádějí, že vzniklé finanční vícenáklady zaviněné těmito pracovníky nemůže producent požadovat jako pohledávku vůči české straně. „...vícenáklady, spojené s rozhodnutím kameramana přetáčet některé scény, tak odpovědnost kostýmního návrháře za prodražení šití sólových kostýmů u jím vybraných zahraničních firem, stejně jako problémy s výrobou jevištních dekorací, způsobených rozdílností názorů profesora Svobody a režiséra na jejich pojetí, nemohl producent označovat jako selhání dodavatele.“ Další český umělec zaměstnaný přímo Saulem Zaentzem byl Ivan Moravec²¹², který pro film nahrával v Londýně pod dozorem Sira Nevilla Marrinera Mozartův klavírní koncert č. 22 v Es dur, K. 482.

České honoráře, jak je zmíněno v závěrečné zprávě, byly v souladu s příslušnými předpisy. Pracovat na zakázkovém filmu nepřinášelo pro zaměstnance Barrandova žádné finanční výhody, i když způsob práce byl nepoměrně náročnější oproti českým snímkům. „Platy členů štábu vycházely z barrandovských mzdových tabulek. Vzhledem k tomu, že film se natáčel abnormálně dlouho, asi 100 filmovacích dní + přípravy + likvidace skoro jeden rok práce, dostal celý štáb zvýšený honorář jako při natáčení dvoudílného filmu. Někteří tvůrčí členové štábu měli uzavřené smlouvy přímo s Čs. filmexportem a nebyli placeni prostřednictvím Barrandova,“²¹³ vzpomíná vedoucí produkce. Jan Schmidt potvrzuje výši

²¹¹Národní archiv, Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac, indent. číslo: 804/30, str. 8 a 9.

²¹² Ivan Moravec (9. 11. 1930) vystudoval Pražskou konzervatoř. Patřil k největším talentům své generace. Nejdříve se proslavil doma a poté si udělal jméno i v zahraničí a začal nahrávat pro západní společnosti. Byl nominován na americké ocenění Grammy jako interpret roku. Nejvíce ceněné jsou jeho nahrávky Mozarta, Chopina, Debussyho a Ravela. Moraves je také dlouhodobým učitelem na pražské AMU.

²¹³ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 15.5.2012.

honoráře: „Ano, dostali jsme zaplacené stejně jako na českém filmu, ale protože to mělo více dnů, tak české platy byly zvýšené, ale každopádně se nejednalo o dolary.“²¹⁴

Další finanční položky české produkce spočívaly v pronájmech interiérů v Kroměříži, Veltrusech atp. a v propůjčení ateliérů na Barrandově. „Použili jsme stejné ceníky, pronájem nebyl dražší, ale pracovali jsme tam déle. Stavby se dělaly do nejmenších detailů,“²¹⁵ říká Jan Balzer. Dále v zapůjčení barrandovské techniky, jako například interiérových lamp, která byla namíchaná s tím, co si produkce nechala přivést z Anglie. „Technické vybavení Barrandova nedostačovalo požadavkům našeho filmu, jelikož se ve studiu pokračovalo v natáčení dalších plánovaných projektů. Americká produkce proto přivezla část lampového parku z Londýna a speciální heliové balony z USA, které v té době u nás nebyly známy. Z americké strany tady však byl pouze vrchní osvětlovač a jeho zástupce, kteří spolupracovali s dvěma českými osvětlovacími týmy – jeden pro natáčení a druhý štáb pro zařizování a likvidaci pro natáčení. Spolupráce navzdory jazykové bariéře probíhala zcela bez problémů. Z Londýna byla dovezena kamerová technika Panavision včetně jeřábů, protože v té době Barrandov používal německé kamery Arriflex. Technika pro speciální efekty, hlavně umělý sníh a dešťostroje, byla přivezena z Londýna. Její obsluhu zajišťovali angličtí technici.“²¹⁶ Další položka v rozpočtu bylo zapůjčení rekvizit z tuzemských zásob Barrandova nebo z historických depozitářů muzeí a zámků. Čeští rekvizitáři absolvovali průzkumné prohlídky mnoha zámků. Podle Jana Schmidta *Amadeus* zasáhl mobiliář 11 československých zámků. Také „závěrečná zpráva“ si pochvaluje ochotu správy zámků k zapůjčení potřebných rekvizit. „Závažným úkolem bylo zajistit výpůjčky cenného mobiliáře ze Státních hradů a zámků, které se díky pochopení Ministerstva kultury podařilo zajistit v potřebné kvalitě a množství.“²¹⁷

Rozpočet zahrnoval také kostýmy, které se šily na Barrandově, nebo se vypůjčovaly z fundusu. Kostýmy ušité pro *Amadea* zůstaly v barrandovských skladech, jelikož americká produkce o ně neměla zájem a předem bylo domluvené, že šaty vyrobené pro film se jen vypůjčí.²¹⁸ Oblečení pro hlavní představitele se šilo převážně v Itálii u firmy Tirelli a zbytek se vyráběl v Československu. (viz. kapitola: Kostýmy) „Na Barrandově bylo takové zázemí jako málo kde. Tam byly naprosto perfektní krejčovny, výborné obuvnické a kloboučnické dílny, perfektní všechno, ale byly omezené materiálem a možnostmi. Oni kdyby měli

²¹⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

²¹⁵ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 15. 5. 2012.

²¹⁶ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²¹⁷ Národní archiv, Zhodnocení realizace zakázkového filmu *Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac, indent. číslo: 804/30, s. 2.

²¹⁸ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7.5.2012.

pracovní podmínky jako ateliéry venku, tak by byly kvalitou absolutně srovnatelné,²¹⁹ vzpomíná Theodor Pištěk.

Další výdaje české produkce představovala doprava po Československu, leteckou platil Saul Zaentz, ale Jan Balzer vyjednal pro producenta slevu u ČSA. „Rozpočet Barrandova zahrnovalo všechno, co se týkalo Čechů a co se týkalo ubytování a dopravy, leteckou dopravu si platil Zaentz, ale s tím, že já jsem mu velmi pomohl, když jsem dojednal slevu. My jsme byli pod tlakem toho, že on neustále vyhrožoval, že maďarská strana jim slíbila, že budou platit jen letenky do Budapeště a zpátky je budou mít zadarmo. Takže my jsme museli vyjednat podobnou výhodu. Vyjednal jsem množstevní slevu od ČSA, dostali exkluzivní letenky, první třídu za cenu druhé. Navíc dostali množstevní letenky, protože litali sem a tam. Letenky si platili sami a dopravu po Československu jsem platil já.“ Česká produkce platila i ubytování amerického štábu, který tvořil přibližně 40 členů. Většina bydlela v hotelích, produkce pronajímala hotely Panorama, Esplanade a IHC. Miloš Forman a Saul Zaentz bydleli v soukromých bytech. Kalkulační list, který byl schválen cenovou komisí 8. 3. 1983 a podepsaný ředitelem Barrandova vyúčtoval velkoobchodní cenu na 34 119 961 Kčs, z čeho úplné vlastní náklady činily 28 946 000 Kčs, to znamená, že zisk byl 5 174 124 Kčs.²²⁰

Vedoucí výroby Jan Balzer sestavoval poprvé rozpočet takové velikosti a sám přiznává, že když kalkulaci vytvářel, nedovedl si představit nároky americké produkce a mnoho položek do rozpočtu nezahrnul. Jelikož obchodní partner Američanů byl Čs. Filmexport, tak jednotlivé detaily finální kalkulace barrandovského produkčního západního partnera nemusela vůbec zajímat. Navíc s produkcí takových rozměrů neměl nikdo zkušenosti. Styl práce byl odlišný a barrandovské studio mělo své limity jak v počtu zaměstnanců, tak v technickém zázemí a kromě *Amadea* se natáčeli souběžně i československé filmy. Během realizace se produkce dostávala do časové i finanční tísně, jelikož rozdíl ve způsobu práce se začal projevovat až během natáčení a to už byla finální suma odsouhlasena a podepsána. Způsob natáčení, složité osvětlení, systém dvou štábů, zkoušení baletů, mnoho rozdílů se ukázala až během natáčení, Nakonec se vyúčtování vyřešilo vícenáklady, které Saul Zentz doplácel dodatečně. Tak potom jel Jiří Janoušek s Rudolfem Prokešem do Ameriky vyjednat vícenáklady. (viz kapitola: Vícenáklady)

²¹⁹ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7.5.2012.

²²⁰ Kalkulační list, 8. 3. 1983, Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka Barrandov historie, karton 1983, složka porady vedení, Zápis 5. porady vedení FSB ze dne 11. 3. 1983.

Twyla Tharpová²²¹

Miloš Forman vzpomíná, že již během příprav, tedy na podzim roku 1982, „byli někteří američtí členové štábu, Patrizia von Brandensteinová a Twyla Tharpová v Praze několik týdnů přede mnou a pracovaly se svými českými kolegy.“²²² Choreografka zde vybírala do operních čísel místní zpěváky, tanečníky a baletky, kterými by doplnila svůj americký ansámb. S výběrem jí pomáhal nejdříve Jan Schmidt a poté se jí ujal osobní asistent Tomáš Tintěra. Čeští spolupracovníci si museli zvyknout na ostrý naturel newyorské taneční mistryně. Nejvýstižněji popisuje její temperament sám Forman: „Byla tím nejtvrdohlavějším spolupracovníkem, jakého jsem kdy měl.[...] Neustále hledá, neustále je nespokojená, podezírává, přetažená, ale maká jako ďas a je to génius.“²²³ Náročnost požadavků Twyly Tharpové narazila na pracovní zvyky v Československu. Jan Schmidt popisuje první náraz drobné Američanky s tuzemskou kulturou. „Ona byla velmi temperamentní a ze začátku s ní byly potíže, nemohla pochopit, že český sborista z Karlína nebo nějaký baletní tanečník pracuje od desíti do šesti, ráno může na zkoušky a potom vystupuje v představení. Ona měla námitky, že když mají tanečníka zaplaceného, tak by ho měli mít k dispozici celý den. Já jsem jí říkal: 'ale tady jste v jiném světě, tak je neplatíte tolik, my vám je na celý den dát nemůžeme'.“²²⁴

Jan Schmidt si vzpomíná na počáteční setkání newyorské choreografky s tuzemskou operní scénou. „Na prvním konkurzu jsme byli s Twylou, myslím, ve Stavovském divadle. Seděli jsme vznešeně v lóži s ředitelem Národního divadla a s jeho dámou, což byla bývalá baletka a na jevišti se konalo. Twyla najednou vstala a řekla, že se jí to nelíbí a šla pryč s tím, že jí Národní divadlo může vlézt na záda. Hledali jsme dál a nakonec jsme zvolili Karlín.“²²⁵ Na návštěvu Národního divadla vzpomíná i Tomáš Tintěra: „Ukázali jsme jí všechny možnosti. První jsme šli do Národního divadla na *Figarovu svatbu*. [...] Kupodivu se to Twyle vůbec nelíbilo. Z operních pěvců se jí nelíbil vůbec nikdo, protože pojetí opery neodpovídalo jejímu naturelu. Ona se chytla až na operetě, až v Karlíně, kde jsme myslím viděli *Polskou krev*. Protože to bylo divadlo postavené na pohybu a na takovém tom projevu

²²¹ Twyla Tharpová (1. 7. 1941) navštěvovala taneční kurzy v Kalifornii během studia střední školy. Poté začala studovat univerzitu v New Yorku, kde v roce 1963 graduovala z dějin umění. V témže roce se přidala k taneční skupině Paul Taylor Dance Company, o devět let později si založila svoji vlastní skupinu Twyla Tharp Dance. Její styl choreografie vychází z více druhů pohybu jako jazz, balet, ale i boxování. Práce Twyly Tharpové je na hranici amerického baletu a moderního tance. Choreografie Twyly Tharpové se od roku 1980 pravidelně objevují na Broadway. Její práce u filmu je nejvíce spojena s osobou Miloše Formana, spolupracovala s ním na snímcích *Vlasy* (1979), *Ragtime* (1981) a *Amadeus*.

²²² Mail od Miloše Formana ze dne 26. 6. 2012.

²²³ Miloš Forman – Jan Novák: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994, s. 187.

²²⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

²²⁵ Tamtéž.

trochu komediantském. Nicméně se rozhodla, že angažuje lidi z Karlína. Mimo jiné jsme byli například v Brně Na Provázku, ani tam to nedopadlo dobře.“²²⁶

Konkurzy

Choreografka narazila na naprostou odlišnost způsobu práce mezi západním a východním světem. Mnozí čeští umělci nechápali její požadavky, neznali konkurenční boj ve formě konkurzů na roli, který byl typický pro západní produkce. Nikdo nepočítal s tím, že kvůli tak nevýrazným rolím stráví hledáním adeptů celé měsíce. „Už jen ty castingy jak probíhaly. Čeští herci s konkurzy neměli žádnou zkušenost. Američani byli zvyklí na to, že když se dělá casting, tak přijde dva tisíce herců a vyberou se z toho dva. Tady takové množství lidí nebylo. Nicméně oni chtěli mít co největší počet, aby si mohli vybrat. Čeští umělci, které jsme viděli, byli ve svém oboru renomovaní. Já jsem měl na starosti zpěváky operní a operetní a ty na to koukali jak blázen a říkali: 'Proč bych měl chodit na konkurz, ať mi řekne, jestli to se mnou chce dělat a já řeknu jo nebo ne.' Vznikaly tam dost drsné situace. Já jsem zažil strašně málo kamerových zkoušek s dospělými herci. Dělal se s dětmi, ale co se týče dospělých herců, tak to si nepamatuji. Možná snad jediné u Otakara Vávry,“²²⁷ podotýká Tomáš Tintěra. Vzpomíná si i na konkrétní komické situace, které požadavky vyvolaly: „Tenkrát dělal v Karlíně ředitele pan Hart. A když jsme mu řekli, že paní Twyla by si chtěla vybrat z jeho souboru lidí do *Amadea*, tak se naštvál a řekl, že nějaká Američanka si tady nebude vybírat. Ať si řekne, koho chce a konec.“²²⁸ Nedorozumění zapůsobilo negativně i na choreografku, která jak popisuje Forman ve své autobiografii, chtěla po zkušenosti s pražskými umělci práci na filmu opustit.²²⁹

Přímočarost choreografky překvapila i Jitku Molavcovou, která se účastnila jednoho z mnoha konkurzů. Při jedné z mnoha návštěv Formanova oblíbeného divadla Semafor oslovil režisér českou herečku, zda by neměla zájem se účastnit natáčení. Herečka nadšeně přikývla, ale musela nejdříve absolvovat konkurz. „Půl roku předem mě, která tam hrála epizodní roličku, si mě pozvali na takovou pohybovou zkoušku. Přijela paní choreografka Twyla Tharpová. Na té pohybové zkoušce jsem samozřejmě nebyla sama, bylo nás tam přibližně dvě stě. Odehrávalo se to ve velkém baletním sále. Pustili hudbu a ta paní choreografka řekla: 'A nyní, dělejte si, co chcete, projevujte se pohybově. Dejte do toho, co cítíte.' Mně to ale bylo velmi sympatické, protože já mám ráda svobodu i v projevu, i na

²²⁶ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²²⁷ Tamtéž.

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994 (1. české vydání) Překlad Jiří Josek, s. 213.

jevišti. Najednou já jsem ožila, tancovala a dělala jsem, co mě napadlo. No a tak nás tak nechala pohybovat se podle chuti asi půl hodiny, hrozně ze mě lilo. A potom řekla: 'Ty, ty, ty a ty...' Naprosto věcně, žádné promiňte, žádné 'sorry'.²³⁰ Herečku si nakonec prý vybrala choreografka sama, bez Formanova přičinění. „Ona nás pozorovala celou tu dobu. A přitom neřekla ani 'ň'. Když skončila hudba, tak řekla jen 'ty, ty a nashledanou' a ostatní šli pryč. Tak nás tam zůstalo asi pět. To tam ještě Miloš Forman nebyl, přišel až po té zkoušce a říkal: 'No, to mám radost.'²³¹

Obsazení oper

Twyla Tharpová nakonec čerpala nejvíce z ansáblu divadla Karlín a vybrala si také mnoho studentů konzervatoře. Nejpočetnější skupinu tvořilo obsazení *Figarovy svatby*, kde hrálo a tančilo sedm karlínských herců a patnáct konzervatoristů. Velmi specifické bylo obsazení Dona Giovanniho. „Jako Dona Giovanniho si vybrala Karla Fialu, poté Zdeňka Jelena, který hrál Leporella [...] pak tam byl ještě jeden takový zvláštní případ a to byl basketbalista Jan Blažek, který měřil asi 207 cm. On hrál Kontura, to bylo tedy zážitek. Ona chtěla velkého chlapa, kterého oblékla do zbroje, ale on neměl vůbec smysl pro rytmus, byl naprosto arytmičtější, vůbec neměl hudební sluch. Při scházení schodů měla noha dopadnout na každou těžkou dobu a on byl úplně mimo. Twyla mu to pořád počítala a nakonec je to prostříhané, tak že výsledný efekt vypadá dobře. To bylo opravdu asi nejzvláštnější obsazení,²³²“ vzpomíná Tomáš Tintěra.

Choreografce se zalíbila amatérská Baletní jednotka Křeč²³³, složená mimo jiné z několika herců divadla Sklep, kteří se zúčastnili konkurzu 29. 1. 1983²³⁴. Tomáš Tintěra se na tuto událost vzpomíná následovně: „To byl jiný konkurz na tanečníky. Balet Národního divadla Twyla zavrhl a my jsme tenkrát dali dohromady konkurz, který se odehrával v Kobylisích v divadle. Vzpomínám si, že se účastnily tři skupiny. Jednak tam tančila Chorea Bohemica, pak tam vystoupila skupina paní Blažíčkové, která se orientovala na taneční projev Isadory Danken a pak tam byli 'Křečáci'. Na baletní jednotku Křeč přišel jeden z asistentů, který byl na nějakém punkovém koncertu, kde v té době vystupovala Garáž a podobné kapely a kluci Cabani tam předváděli svůj tanec. Oni ten konkurz nakonec svou originalitou a amatérismem vyhráli. Twyla si s nimi mohla dělat, co chtěla, protože oni nebyli svázaní

²³⁰ Rozhovor s Jitkou Molavcovou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 5. 5. 2012.

²³¹ Tamtéž.

²³² Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²³³ Baletní jednotka Křeč je jedním se souborů Pražské pětky. Byla založena v roce 1980 během vysokolských studií Michalem a Šimonem Cabanem. Ansámbl Křeče tvoří většinou studenti UMPRUM. Baletní jednotka Křeč realizuje vlastní představy o divadle, pohybu a vizuálních produkcích.

²³⁴ Michal Caban, Šimon Caban a Jan Dvořák: *Baletní jednotka křeč*. Praha: Pražská scéna 2003, s. 43.

nějakou rouškou a navíc chtěli velmi pracovat na Amadeovi a byli hrozně poslušní, přestože se mezi nimi objevili tanečníci, kteří neměli ani smysl pro rytmus.“²³⁵ Choreografka s nimi nacvičila tanec d'áblů s loučemi do závěrečné scény z opery *Dona Giovanniho*. Pro baletní jednotku v čele s bratry Cabanovými to byla první profesionální zkušenost.

Michal Caban zanechal o zážitku bezprostřední svědectví v kronice Baletní jednotky Křeč a doplňuje detailnějšími poznatky vzpomínku asistenta choreografky. Nejprve se zúčastnili zmíněného konkurzu, ale nebyli pro film angažováni. Choreografka se jim přesto v červnu ozvala a domluvili se na spolupráci. Z textu Michala Cabana je cítit velké nadšení z projevu a chování Twyly Tharpové, která na studenty zapůsobila hlubokým dojmem. Mladí a nadšení tanečníci byli choreografčinu naturelu mnohonásobně bližší než operní umělci Národního divadla. Amatérští tanečníci se snažili ze setkání s profesionálkou vytěžit co nejvíce a obdivovali se jejímu nasazení. „Pracovala od hrubých rysů celého pohybu až po nejjemnější detaily. Ukázala nám též, jakým způsobem se vlastně moderní tanec trénuje.“²³⁶ Caban se také zmiňuje o problémech během zkoušení, většinou se jednalo o absence zkušeben. „Některé instituce neprojevovaly zrovna ochotu řešit problémy tohoto filmu. Přesto to nebylo na její práci s námi znát. A člověka vždycky potěšila i taková maličkost jako poděkování na závěr“²³⁷, píše Michal Caban.

Dalším náročným úkolem bylo obsazení do Shikanederovy parodie *Dona Giovanniho*, která se na rozdíl od ostatních oper natáčela v barrandovském ateliéru. Komplikovaný na první pohled chaotický rej roztodivných postav obsahující sedm liliputánů, osminohého papírového koně, na hrazdách se houpající tanečnice se pečlivě zkoušel na Barrandově. Jitka Molavcová popisuje zkoušky: „Základ byl už nacvičený, to bylo všechno domyšlené. Když jsem přišla na zkoušku, tak už vlastně všechno klapalo. Víím, že ten nácvik běžel a oni jen řekli, ty půjdeš z této značky na tamtu. Vlastně to ode mě byla trošku improvizace. Oni mně nechali volnost a to byla pro mě radost.“

Zkoušky byly svým rozsahem velmi náročné. Produkce neočekávala, že kvůli pár baletním výstupům, které se měly natáčet většinou až v červenci, bude choreografka vyžadovat takové množství hodin zkoušení. Twyla Tharpová chtěla pravděpodobně jen běžné pracovní podmínky, na které byla zvyklá v Americe, ovšem v Československu se tak precizní nácviky nepraktikovaly. Pronájem zkušebních prostor zvětšovalo rozpočet filmu.

²³⁵ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²³⁶ Michal Caban, Šimon Caban a Jan Dvořák, *Baletní jednotky křeč*, Praha: Pražská scéna 2003, s. 44 a 45.

²³⁷ Tamtéž.

Kostýmy

Kostýmní výtvarník Theodor Pištěk měl za sebou zkušenosti z více jak šedesáti českých filmů, ale nyní měl poprvé k dispozici objemný americký rozpočet, a proto mohl dát velký prostor své fantazii. Jakmile se dohodl s režisérem na koncepci filmu, dostal naprostou uměleckou volnost, nikdo mu nezasahoval do práce, což bylo pro výtvarníka ideální, jak sám dokládá: „Režiséři, kteří jsou k něčemu jako například Forman, mají tolik starostí sami se sebou a s režírováním, že se potom spolehnou na lidi, které si vybrali do vedlejších profesí. Nechtějí se rozptylovat starostmi ostatních tvůrců. Už od začátku musí vědět, že lidi, které si vybral, jsou správná volba.“²³⁸ Jan Balzer oceňuje vyčerpávající práci kostýmního výtvarníka: „Theodor Pištěk dostal takovou důvěru a volnou ruku jako nikdy, možná jen na Markétě Lazarové.“²³⁹ Jakmile byla výtvarná koncepce domluvená, vytvořil si kostýmní scénář a nakreslil až 150 návrhů, šití kostýmů a kostýmové zkoušky trvaly sedm měsíců před natáčením a poté i během realizace.

Tirelli²⁴⁰

Během pobytu v Paříži Theodor Pištěk čerpal inspiraci ve filmu *Noc ve Varennes*. „Byl jsem úplně uchvácený některými detaily na šatech. Takže jsem vydržel to, co nikdy nedělám, titulky až do konce, protože to je vždycky nekonečné. Vyčkal jsem v sále, až jsem se dozvěděl, že kostýmy byly zhotoveny u firmy Tirelli v Itálii. Když už došlo k dohodě mezi mnou a produkcí, že *Amadea* budu skutečně dělat, tak jsem si dal do smlouvy podmínku, že budu šít u Tirelliho.“²⁴¹ U vyhlášeného italského krejčího se šila garderoba pro hlavní představitele, císaře a jeho suitu. Theodor Pištěk odhaduje, že v Římě vytvořili asi 30 oděvů. Nejednalo se však o kompletní šatník hlavních postav, například svatební šaty Constanze a mnoho dalších vzniklo v pražských filmových ateliérech. Zbytek oděvů na vedlejší postavy se šil v Praze a sháněl z fundusů půjčoven. „Na Barrandově se vyráběly například všechny uniformy, ale i některé kostýmy pro Mozarta a Constanze i pro další postavy. Byla to velká týmová práce, vedla ji hlavní kostymérka Zuzana Máchová. Leželo na ní obrovské břemeno.“²⁴² Látky sháněl výtvarník po celé Evropě, především ve Vídni, Paříži a Londýně. Pro uniformy zvolil vzorníky látek a kůží z britské společnosti Bermans & Nathans. Český

²³⁸ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7. 5. 2012.

²³⁹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

²⁴⁰ Společnost Tirelli byla založena v roce 1964 krejčím a kostýmním výtvarníkem Umbertem Tirellim. Firma vytvořila kostýmy do filmů Luchina Viscontiho, Federica Felliniho, Ettore Scoli atd. Umberto Tirelli byl také významný sběratel historických kostýmů, jeho sbírka dosáhla více jak 15 000 autentických oděvů. Kostýmy z dílny Tirelli již obdržely dohromady 14 ocenění Oscar, *Amadeus* byl pro firmu druhý film poctěný touto trofejí.

²⁴¹ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařově dne 7. 5. 2012.

²⁴² Tamtéž.

kostymér si získal důvěru Umberta Tirelliho natolik, že do filmu zapůjčil originální rokokové kostýmy ze své sbírky. „Když jsme šli na Mozarta a Salieriho, tak po první zkoušce ke mně přišel a řekl mi: 'Pojď se mnou'. Vzal mě a odemkl takovou trezorovou místnost a tam měl několik starých kožených kufrů a otevřel to a já skoro omdlel vzrušením, protože tam ležely rokoková saka a vesty. Vyšít rokokovou vestu bylo opravdové umění, podle mě to musela vyšíváčka vytvářet půl roku. Na vestě byli nádherní ptáčkové, kytičky a motýlci. A on mi řekl: 'Tak si pro vaše dílo vyber jedno'. Takže Salieri tam má sako, kabát a Mozart vestu.“²⁴³ Theodor Pištěk měl velké štěstí, že oba herečtí představitelé měli drobnou postavu a mohli se obléci do útlých oděvů.

V Itálii byl Pištěkovi přidělen asistent Fabrizio Caracciolo, který mu pomáhal, aby se dokázal orientovat v římském oděvním odvětví. „Hlavně on mě vodil, což byla senzace, po takových krámkách, o který já bych nikdy nezavádil. Ty obchůdky dělaly totéž, co Tirelli, že skupovali z aukcí dědictví zkrachovalých šlechtických rodů. Já jsem tam sehnal pravý rokokový vějíře, pravé kapesníčky a fiží. Když máte obyčejnou vestu a k ní uvážete to rokokové fiží, které nosil nějaký hrabě, tak najednou před vámi nestojí herci, ale lidi, které člověk přenesl z té doby. Taky jsem s doplňky měl strašlivé nervy, mohla mě z toho ranit mrtvice, protože to byly muzeální kousky, malované rokokové vějíře.“²⁴⁴ Řím byl ideální volba pro vytvoření rokokových oděvů. Jednotlivé specializované firmy se pyšnily dědictvím z dílen svých předků a měly k dispozici původní šablony, jako například švec Carlo Pompei nebo kloboučnická manufaktura.

Oděv postav pomáhá dotvořit charakter. Salieri nosí vždy elegantní tmavě tónované barvy, ve filmu vystřídá pět kompletů. Mozart oproti svému protějšku barvami září a kostýmy střídá mnohem častěji, ve filmu se objeví v jedenácti kombinacích. Šatník Constanze obsahoval deset šatů. Pro císaře Josefa II. byla ušita věrná kopie uniformy, ve které byl často vyobrazován na portrétech Josepha Hickela i s řády a šerpou, ve filmu byly použity další dva císařské kostýmy. Z císařské suity oblékl komorník 3 komplety, baron, ředitel a kapelmeister jeden. Nejbohatší rej kostýmů se objeví na maškarním bále, mnoho oděvů se použilo i z barrandovského fundusu, například na maškarním bále se objeví lehce pozměněný kostým postavy „Slunečníka“ z filmu Princ a večernice, který také navrhoval český výtvarník.

Theodor Pištěk popisuje svůj pracovní postup. „Já jsem vždycky trval na tom, aby na každém dobovém kostýmu byla nějaká realie. To je neskutečné, jak to funguje. Ušijete

²⁴³ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařove dne 7. 5. 2012.

²⁴⁴ Tamtéž.

kostým a je to kostým, ale seženete pravé knoflíky a najednou to přestane být pouhý oděv pro herce, ale stanou se z toho šaty z roku 1720. Na to já dbám, to je pro mě zásadní.“²⁴⁵ Kostýmní výtvarník postupoval podle plánu natáčení, který se ovšem na poslední chvíli měnil, takže docházelo k situacím, kdy se narychlo upravoval kostým jako například ve scéně zkoušení maškarních převleků. Pokrývka hlavy Constanze ve tvaru labuti má ve scéně v obchodě jen základní korpus a v následujícím obraze je bohatě posetá peřím. Pro Pištěka zosobňuje bolavou vzpomínku: „Labuť byla jen polotovar. Museli jsme dojet autem do dílny, kde se to vyráběla, sehnal jsem pytel peří a Patrizia von Brandenstein měla ve svých proprietách lepidla. Tak jsem na place polepoval hlavu peřím a druhý den jsem byl u doktora, protože mi to úplně spálilo prsty.“²⁴⁶ V takovém okamžiku se projevil styl americké tvrdé produkce, kde vše muselo rychle běžet a nemohlo se čekat na dodělávání detailů. O hodně větší problém způsobilo přeobsazení představitelky Constanze kvůli zranění, které si původní představitelka přivodila několik dní před natáčením. Pištěk musel nechat ze dne na den přešit celou garderobu Mozartovy manželky, jelikož herečky měly naprosto odlišnou postavu.

Přípravy amerického štábu

Mezitím, co se český štáb připravoval na natáčení, Miloš Forman se věnoval své velké 'disciplíně' výběru herců pro hlavní a vedlejší role. Konkurz probíhal v New Yorku, Los Angeles a v Londýně. Na castingu se objevilo více jako 1000 herců a hereček.²⁴⁷ I když se konkurzu zúčastnilo díky proslulosti divadelní předlohy mnoho známých herců, režisér měl pocit, že by skladatele měl obsadit spíše anonymními tvářemi, aby si je diváci nespojovali s jinými postavami. „Americká strana po podepsání smlouvy si také vyhledávala spolupracovníky do hlavních profesí, dělali konkurzy na herce. Na to je Forman veliký pedant. Na Salieriho viděl třeba 300 lidí, až vzal zcela neznámého F. Murray Abrahama a to samé bylo s Tomem Hulcem. Meg Tilly měla hrát Constanze. Takže v období příprav pracovali na castingu a návrhu natáčení.“²⁴⁸ V Londýně se nahrávala pod vedením sira Nevilla Marrinera hudba pro film. „Mezitím Saul Zaentz sháněl peníze na film. Ani jedna velká filmová společnost nechtěla film financovat, poněvadž nevěřili, že historický film o hudbě, jejich skladatelích, v kostýmech a parukách přitáhne diváky. Nedostatek peněz přinutil mě, Petera Shaffera a Saula Zaentze, že jsme všichni tři dělali film za nepatrný honorář, ale vlastníme každý z nás jednu třetinu negativu.“²⁴⁹ Saul Zaentz nakonec financoval

²⁴⁵ Rozhovor s Theodorem Pištěkem vedený Petrou Mandovou v Mukařove dne 7. 5. 2012.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ *Making of 'Amadeus'*, Bill Jersey. 2002.

²⁴⁸ Rozhovor s Janem Balzerem a Kateřinou Schaurovou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁴⁹ Mail od Miloše Formana, dne 26. 6. 2012.

film sám, ale během natáčení uzavřel smlouvu s distribuční společností. „Film financovala firma, taky banka, osobní úpisy [...] Máme budovu, a na tu jsme si vzali u banky hypotéku.“²⁵⁰ Režisér, scénárista i producent podstoupili velké riziko.

NATÁČENÍ

Americký štáb se přesunul do Prahy na začátku ledna 1983 a z Anglie přijel kamion plný technického vybavení. „Na začátku ledna se šlo do zkoušek. Myslím, že probíhaly v Mozartově bytě měsíc nebo tři neděle. Návky, při kterých se dokončovaly detaily.“²⁵¹ Zkoušení s herci před natáčením nebylo na Barrandově nikdy zvykem, ale Jan Schmidt podotýká, že toto období práce na nečisto pomohlo mnohým českým spolupracovníkům pochopit, jakým způsobem Američané pracují. Druhý režisér byl šokován profesionalitou amerických herců, která v českém prostředí nebyla obvyklá. „Při zkouškách se vám začalo objevovat, jak oni pracují a jak s nimi budete vycházet. Přišli jsme do ateliéru a celý štáb čekal, co se bude dít. Objevili se herci, Miloš a Mirek nebo Mike Hausman se ho zeptal: 'co budeme dělat?' Miloš řekl: 'Obraz 34.' Načež nastalo šumění a najednou půlka herců řekla: 'nashledanou'. Oni věděli, co je obraz 36, uměli technický scénář nazpaměť. My jsme jako Češi vyvalili oči, to je věc nevídaná.“²⁵² Vedení Čs. filmexportu mezitím projednávalo se Saulem Zaentzem podmínky smlouvy. Na Barrandově se speciálně pro americkou i českou produkci vyčlenily kanceláře a dokonce i toalety, což se později stalo terčem úsměšků. Smlouva byla podepsána 29. 1. 1983. První klapka padla o dva dny později, v pondělí 31. 1. A začínalo se natáčet od scén, kde se starý Salieri zpovídá mladému knězi. Náročnost masky starého skladatele vyžadovala jednoho z nejlepších hollywoodských maskérů Dicka Smithse. Líčení F.Murray Abrahama trvalo skoro čtyři hodiny. Podle natáčecího plánu herce s maskérem vyzvedával řidič v šest hodin ráno u hotelu a herec musel být na place v deset hodin.²⁵³

Filmování zkomplikovala nečekaná událost. Během ledna, kdy se prozatím jen zkoušelo s herci a štáb se připravoval na natáčení, se zranila hlavní představitelka Constanze herečka Meg Tilly. Zranění se ukázalo být natolik závažné, že nemohla pokračovat v natáčení. Miloš Forman musel narychlo odletět se Saulem Zaentzem do New Yorku, kde uspořádali dvoudenní konkurz. Do Prahy se vraceli se dvěma herečkami. Forman si nakonec vybral neznámou Elizabeth Berridge.

Natáčecí plán

Scénář obsahoval 177 obrazů, z toho tři se měly odehrávat v Itálii. Natáčení v Československu začalo 31. 1. 1983 a skončilo 15. 7. 1983. Počet natáčecích dnů se zastavil

²⁵¹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Produkční dispozice č. 3, příloha k technickému scénáři.

na čísle 124. Během prvních dvou měsíců se natáčelo převážně v ateliérech, ale realizovaly se i venkovní sněhové scény, exteriéry a interiéry v Invalidovně, Salieriho byt. Barrandovské ateliéry se používaly průběžně během celého natáčení. První velký přesun štábu proběhl v květnu, 13. 5. 1983 se filmaři přesunuli na 14 dní do Kroměříže, kde se natáčelo 10 dní. Druhý štáb začal připravovat interiéry téměř měsíc dopředu. Arcibiskupský palác obývala americká produkce od 6. 6. do 14. 6. Nejdelší natáčení mimo ateliéry proběhlo v Tylově divadle 20. 6. - 7. 7. celých 16 natáčecích dnů. Z Mozartových oper se nejdéle realizovala *Figarova svatba* 4,5 dne, *Únos ze Serailu* 6 dnů, *Don Giovanni* 3 dny, *Axur* 2,5 dnů. Poslední den se v kostele sv. Jiljí natáčela Mozartova svatba a poté se celý štáb přesunul do italského městečka Saturnia.

Komparz

Během příprav i během realizace se vyskytlo mnoho nepříjemností, které komplikovaly filmařům práci. Jednou z nich bylo zajištění komparzu. Existovala instituce zvaná Komparzní rejstřík, která sháněla pro Barrandov staty do masových scén. Agentura dodávala pro jakýkoliv film komparz podle pokynů produkce, tedy počet a speciální požadavky na vzhled a pohlaví. Komparzní rejstřík měl na starosti všechny organizační záležitosti, to znamená, že komparzisty obvolal a dopravil na potřebné místo. Postupně se začaly objevovat situace, kdy ne všichni zastávali stejně vstřícný postoj k americké produkci jako političtí pohlaváři. Režijní tým Jana Schmidta měl na starosti komparz. „Tam byl jeden obrovský zádrhel a nad tím jsme strávili hodně času. Tomu filmu se házely všelijaké klacky pod nohy. Komparzní rejstřík měl zařizovat všechny davové scény. To byla jediná jejich odpovědnost, že oni vám pošlou staty včas v požadovaném počtu. Jenže mi bylo oznámeno, že Komparzní rejstřík není schopen vyhovět filmu jako je *Amadeus* a že s námi spolupracovat nebudou. Což je rána do vazy, protože když víte, že potřebujete třistahlavé komparzy, jenom Stavovské divadlo se muselo zaplnit sedmi sty lidmi. Komparzní rejstřík nás nechal ve štychu, nevím na čí příkaz. Věděli jsme, že je zle a že si musíme pomoci,“²⁵⁴ dodává Schmidt. Režijnímu štábu nezbývalo nic jiného, než si vytvořit svůj vlastní seznam komparzistů. Organizace statů obnášela i telekomunikační starosti. „My jsme si museli založit svůj komparzní rejstřík. Obstarávali jsme kompletní organizační činnost kolem. Povolali jsme komparzisty, evidovali a objednávali a to není moc velká sranda. Když potřebujete tisíc lidí, tak musíte poslat tisíc telegramů. Musíte zavolat poštu, objednat telegramy. Jenže potom

²⁵⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

začaly protestovat pošty, protože oni na to nestačili. Když se točily velké davové scény, tak my jsme museli hlásit dva dny předem poštám, aby si zesílili holky na telefonu.“²⁵⁵

Režijní štáb musel zastávat organizační funkce komparzní agentury, čímž se dostával do časové tísně. Jan Schmidt pokračuje: „Dali jsme dohromady svůj vlastní komparz. Jenže to máte staty jen podchycené. V komparzu je vždycky kartotéka asi s 5000 lidmi a tam má každý fotku. Když člověk potřeboval sehnat lidi do normálního filmu, tak si mohl vybrat podle obličeje. Tuhle výhodu jsme neměli, takže jsme si staty museli svolat a rozdělovat je do kategorií, kdo se nám na co hodí, například že tohle budou mniši a tohle budou kejklíři atd. To byla příšerná práce. Ale Miloš byl Miloš a všichni mu chtěli vyhovět. Chtěli ukázat, že ty Češi to taky umějí a oni to uměli.“²⁵⁶ Asistent režie Tintěra narazil při podávání inzercí na komparz do novin na překážku, protože podle domluvy s ústředím ÚV KSČ se nesměla objevit žádná propagace filmu v československém tisku. „My jsme v podstatě dělali konkurz i na komparz. Vydali jsme inzerát, kde nesmělo být uvedené, že se jedná o *Amadea*. Anonce v novinách zněla: 'Filmové studio Barrandov shání komparz pro natáčení historického filmu, který se uskuteční tam a tam...' Na místě se sešlo poměrně hodně lidí, výběr statistiků trval celé dopoledne. Pak tam byl ještě jeden průser, když jsme chtěli dát inzerát do televize, jestli by to přečetla hlasatelka, tak jsem tam narazil na člověka, který mě seřval jak malého kluka. Říkal mi, co si to dovoluji do Československé televize dávat inzerát na film emigranta. Já jsem dokonce poté musel napsat hlášení o tom rozhovoru vedoucímu zahraniční zakázky Cajthamolovi. Připadal jsem si jako člen StB, který podává hlášení co, kdy, kde dělal,“²⁵⁷ vzpomíná Tomáš Tintěra.

Americká produkce měla na některé komparzisty speciální požadavky. Jelikož Miloš Forman točil s kontaktním zvukem a odmítal jakýkoliv dabing, každý statista, který ve filmu promluví, musel být americký rodilý mluvčí. „Když měl někdo jít po ulici a říct dobrý den, tak jsme tam museli dát nějakého úředníka z amerického velvyslanectví, aby neměl přízvuk. Ale z toho tisícíhlavého komparzu pozdraví naštěstí jen jeden. Když jsme věděli, že by měl statista promluvit, tak jsme si dali pozor a hrál ho někdo z ambasády. Američané byli na mluvený projev velmi hákliví.“²⁵⁸

Vzhledem k obrovskému množství komparzistů se objevovaly další problémy. „Když objednáváte tisíc lidí, tak se vám málokdy stane, že složení žen a mužů bude vyrovnané.

²⁵⁵ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²⁵⁸ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

Komparzisté přijdou do maskéren na historický film a najednou po půl hodině začnou poplachové telefony, že docházejí ženské paruky. Protože se objevilo, že v celkovém počtu tisíc lidí je sedm set žen a tři sta mužů. Paruk bylo samozřejmě omezené množství a najednou co teď? Pak se pohádá český maskér s americkým maskérem a dostáváte se do provozních střetů.²⁵⁹

Režisér popisuje také nepříjemnosti s organizací. „Nejdříve musíte dostat masu lidí na Barrandov. Takže začnete počítat, od kdy začíná ráno jezdit metro - od pěti. Když si statisté sednou do metra v pět hodin ráno, tak v půl šesté můžou být na I. P. Pavlova, tam budou mít přistavené autobusy, které ten dav odvezou nahoru na Barrandov. V 6.00 se otvírají ateliéry a tisíc lidí musíte obléci a nalíčit, tak aby byli v deset hodin ve Stavovském divadle, což není moc velká legrace, protože Američané chtěli nejpozději v půl jedenácté točit. Denně se naráželo na problém, že vám nesouhlasí čísla mužů a žen, ale s takovou situací si musíte nějak pomoci. Někam jsme použily jen klobouky, divák na dálku nepozná, jestli sedí paní v lóži, má na sobě džíny a nějaký klobouk a šál. Velmi náročné bylo dopravit statisty včas do středu města v téhle dopravě, to byla rodea, ale dostali jsme je tam.“²⁶⁰

Často docházelo při práci s komparzem k improvizacím, aby vše rychle ubíhalo. Jan Schmidt si kvůli tomu vystřídal pracovní pozici s asistentem. Velkou roli zde hrála barrandovská hierarchie. „V šest hodin ráno přivezete statisty na Barrandov a začne to oblékání a ty spory kolik, kde, co atd. Samozřejmě z barrandovské praxe je známé, že člověk s titulem režiséra tam nemá co dělat. Já jsem druhý den poznal, že opak je pravdou. Vyhodil jsem své pomocné režiséry a říkal jsem: 'Hoši, jděte si udělat plac a já si jdu nahoru mezi tu masu. Dejte mi posledního asistenta, ten mi lidi spočítá a jinak tam budu já.' Proč? Protože když oni se dostali do sporu, jestli mají více mužů či žen, jestli mají tohle, nebo nemají ono, zkrátka když se stupňovala atmosféra, tak šéf maskér český je v daném případě více než český pomocný režisér. Čili když na ně Kubišta řval, že potřebuje rychle tyhle lidi, tak oni na něj kašlali. Když jsme si tento fakt uvědomili, tak jsme si otočili funkce, protože být je to český šéf maskér, tak na mě nemůže řvát. Já jsem byl proti němu zase v barrandovském žebříku výš. Docházelo k takovým paradoxům, že moji asistenti sladce dřímali a já už skákal na Barrandově. Hlavně maskéři přitom museli držet dolu emoce, protože tam hrozilo, že přijede

²⁵⁹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

²⁶⁰ Tamtéž.

Američan a začne si stěžovat, že není něco hotové. Zkrátka se nejednalo o české natáčení, to bylo velmi tvrdé. „²⁶¹

Catering

Některé zvyklosti amerického štábu vyvolávaly velké pozdvižení v barrandovských prostorách. A opět se zde projevilo nedorozumění a odlišnost dvou filmařských světů. Zahraniční produkce byla zvyklá na cateringové služby během natáčení, jednalo se o běžnou praxi. Československá kinematografie nikdy podobné služby neposkytovala svým zaměstnancům, každý se musel postarat o svůj oběd či svačinu sám většinou v nejbližší jídelně. Nastala komická situace, jelikož zahraniční štáb nebyl spokojený s tuzemskou omezenou nabídkou potravin, především co se týče ovoce a zeleniny. Produkce tedy každý týden posílala jednoho řidiče speciální jízdou ke kapitalistickým sousedům pro vitamíny. Jan Balzer se vyjádřil k tématu catering: „Novinkou pro český štáb také bylo stravování formou cateringu přímo na natáčecím místě. Celý štáb musel dostat rychle najíst, aby pauza byla co nejkratší. Protože zahraniční štáb byl zvyklý na určitou skladbu jídelníčku, každý týden jezdilo do Německa do prvního zelinářství auto pro saláty, pomeranče, banány atd. V té době nebylo možné v Praze tyto vitamíny sehnat.“²⁶² Tomáš Tintěra vzpomíná, jak stravování rozdělovalo štáb a docházelo k nepříjemným situacím: „Oni měli vlastní catering, který si dělali dole v bufetu na Barrandově a chodili se tam stravovat a my jsme chodili do závodní jídelny. Mike Hausman se mně jednou zeptal, proč chodíme jíst jinam než oni. Tak český režijní štáb se jako první připojil k zahraničnímu. Ostatní profese tam v návaznosti na své americké šéfy začaly chodit taky. Takže oni přioobjednávali jídlo, co vozili z Vídně.“²⁶³

Nejprve objednával Saul Zaentz obědy v restauraci U Medvídků, ale posléze se musel zachovat ekonomičtěji a nechal si přivést kuchaře pro štáb. „Saul Zaentz si nakonec poslal pro svého bratra, který byl kuchař, ten si přivezl další pomocníky a vařil pro štáb. Protože jídlo z prvotřídní pražské restaurace bylo dost nákladné. Jeho bratr se ujal celého stravování obou štábů.“²⁶⁴ Americký producent zaměstnal na *Amadeovi* většinu své rodiny, manželka Lynda a syn Joshua pomáhali v produkci.

Ve filmovém studiu způsoboval catering nepříjemné reakce okolí a jítřil pracovní atmosféru. Někteří barrandovští zaměstnanci volali po stejných výhodách, nebo chtěli být také zaměstnání americkou produkcí. Vše vyvrcholilo odborovou schůzí, kde bylo stravování

²⁶¹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 24. 5. 2012.

²⁶² Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

²⁶³ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²⁶⁴ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

zakázáno. Jan Schmidt komentuje vzniklou situaci: „Zezačátku zakázalo vedení barrandovským zaměstnancům se vůbec stravovat, čímž vznikla první komplikace. Američané začali protestovat, protože to zdržovalo práci. Pak když se společné stravování konečně prosadilo i na Čechy, tak potom začaly protestovat barrandovské odbory, že ti, co pracují na *Amadeovi*, jsou zvýhodnění, že dostali najíst rychleji, líp a zadarmo.“²⁶⁵ Tomáš Tintěra doplňuje: „Problém nastal v momentě, kdy část českého štábu, která tam nebyla pozvaná, vyvolala odborářskou schůzi, protestovala proti těm lidem, kteří se stravují s Američany, že diskriminují ty, co tam nechodí. Já už přesně nevím, kdo to vyvolal. Ale nakonec to skončilo tím, že nám to zatrhli. Pak se to myslím znova časem rozplynulo a chodilo se obědvat společně.“²⁶⁶

Jiří Janoušek komentuje situaci z pohledu nadřízeného zakázky, který musel vzniklé roztržky mezi zaměstnanci řešit. „Americký štáb byl zvyklý na catering, na čerstvé ovoce, což tady samozřejmě nebylo. Denně jezdilo auto ve čtyři ráno do Vídně, nakoupilo čerstvou zeleninu a ovoce, v deset přijelo. Z dovezených potravin se dělaly svačiny a oběd. Na Barrandově se kvůli nim muselo vařit. S cateringem se nikdo nesetkal ani u zakázek. Několik měsíců byla upravená separátní kantýna pro štáb *Amadea*. Američani chtěli pro všechny stejné podmínky, aby se nedělaly rozdíly. Nepřipadalo v úvahu, že oni by mělo svoje jídlo a ostatní by si šli do nějaké české kantýny. Což vedlo k tomu, že na Barrandově byli osvětlovači, kteří jedli denně čerstvou zeleninu a jiní nikoliv. Ob tři dny se objevil problém, že někdo rozzuřený vlítnul do místní organizace KSČ a řval tam, takže my jsme museli neustále podávat vysvětlení.“²⁶⁷

Cestovní doložky

Pracovní víza představovali další komplikaci během natáčení, kterou měla na starosti asistentka produkce Kateřina Schauerová. Jelikož byl štáb postavený z cizinců z různých krajin, každý z nich měl pracovní povolení s odlišnou trvanlivostí. „Zahraniční štáb musel mít pro práci v Československu vízum. Časové omezení cestovních doložek bylo rozdílné podle státu, z kterého cizinec přijíždí. Jakmile se blížila expirační doba víza, bylo nutné, aby zahraniční štáb vycestoval za hranice a požádal na československé ambasádě o novou cestovní doložku, což komplikovalo situaci při denním natáčení. Takže jsme to řešili tak, že všichni včetně herců jezdili například do Vídně na kávu, udělali otočku a jeli zpátky s novým

²⁶⁵ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012

²⁶⁶ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²⁶⁷ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

vízem. Poprvé se přihodilo, že jsme požadovali po konzulovi, aby zůstal v sobotu v práci.²⁶⁸ vzpomíná Kateřina Schauerová. Jedna z podobných cest je zaznamenána v tzv. produkční dispozici č. 59. Americký štáb včetně herců Elisabeth Berridge a Toma Hulcea odjížděl v sobotu 16. 4. 1983 autobusem do Vídně a vracel se nazpět v neděli.²⁶⁹

Komplikovaná cesta za prodlužováním cestovních dokumentů se za pomoci vedení FSB časem zkrátila na území hlavního města. „Vízové problémy se řešily přes ministerstvo vnitra. Podařilo se nám po nějaké době dojednat, že výjimečně můžeme vybrat pasy všech členů zahraničního štábu a v Praze jim byla vydána nová víza,²⁷⁰“ dodává asistentka produkce. Během realizace *Amadea* se vyskytovalo mnoho problémů, které se řešily mimo produkci, na vyšší úrovni. Tato skutečnost odhaluje, že mnoha lidem na vysokých místech velmi záleželo, aby produkce měla hladký průběh. V dokumentu „Zhodnocení realizace zakázkového filmu 'Amadeus'“, je zaznamenáno, že podobné problémy řešilo vedení FSB a zakázkové výroby ve spolupráci s předsedou CZV KSČ. „V tomto smyslu se velmi významnou a cennou ukázala také spolupráce s příslušnými státními orgány, které zároveň projevily mimořádné pochopení pro operativní řešení složité a velmi rozsáhlé vízové agendy, spojené s neustálými příjezdy a odjezdy mnoha zahraničních pracovníků.“²⁷¹

Orion Pictures²⁷²

Jak bylo zmíněno výše, Saul Zaentz financoval snímek z vlastních finančních prostředků. Situace se změnila až během natáčení, jelikož přibližně v březnu přijeli na vyjednávání zástupci americké distribuční společnosti Orion Pictures. Jan Balzer si na tento moment vzpomíná: „Saul Zaentz jako nezávislý producent chtěl projekt financovat z vlastních zdrojů, protože zatím ještě neměl distributora. Asi po měsíci natáčení pozval zástupce distribuční firmy Orion Pictures. Ukázali jim sestřih hrubého materiálu, který sestavil střihač Miloslav Hájek. Po noční projekci přišel Miloš Forman s tím, že musíme prodloužit natáčecí období. Distributora promítaný materiál natolik zaujal, že předkoupil práva filmu, a tak nastala v natáčení velká změna. Najednou byl dostatek peněz. Tím pádem bylo nutné prodloužit termíny všech lokací, ubytování, upravit smlouvy hercům. Najednou se také zvolnilo tempo, protože se jednotlivé scény točily více než dvacetkrát.“²⁷³

²⁶⁸ Rozhovor s Janem Balzerem a Kateřinou Schauerovou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁶⁹ Dispozice č. 59, 18. 4. 1983, z osobního archivu Zdeňka Fialy.

²⁷⁰ Rozhovor s Janem Balzerem a Kateřinou Schauerovou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁷¹ Národní archiv, Zhodnocení realizace zakázkového filmu *Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac, indent. číslo: 804/30, s. 6.

²⁷² Orion Pictures byla americká nezávislá produkční firma působící v letech (1978-1998).

²⁷³ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

Jan Schmidt byl pasivně přítomen obchodnímu jednání a uchoval si z této situace osobní vzpomínku: „Ten den jsem přišel za Milošem do ateliéru a on jak byl bručlavý, tak najednou hýřil a oplýval vtipem a byl šarmantní. Já jsem si sedl na kraj dekorace, opřel jsem se a koukal jsem se na něj. On tam málem tančil při aranžování scény. Já jsem si najednou všiml, že opodál sedí dva pánové s brýlemi. Miloš se tam předváděl, což bylo naprosto nezvyklé a najednou přišel ke mně, opřel se o stěnu a díval se na mě dolů. Já jsem mu říkal: 'Ty prodáváš, vid'?' A on řekl: 'No a jde do tuhého.' On byl během natáčení velice unavený, ale jakmile se otočil na obchodní návštěvu, měl úsměv na tváři. Druhý den jsem se ptal, jak to dopadlo. A on říkal, že dobře. Já jsem reagoval: 'Tak to jsi v balíku'. On řekl: 'Ne, teď jsem na nule, protože do teďka jsme jeli v mínusu, protože Zaentz nebyl krytý'.“²⁷⁴

StB během natáčení

Státní bezpečnost byla během pobytu Miloše Formana v pohotovosti, za celý půlrok proběhlo jedno osobní sledování v období, kdy se štáb pohyboval v Arcibiskupském paláci. Návrh na sledování byl podán dne 31. 5. 1983. Jednalo se o pokračování v akci, která nesla krycí název „Producent 1“. Jako důvod rozpracování bylo uvedeno: „kontrola činnosti objektu v průběhu pobytu v ČSSR“²⁷⁵. Sledování bylo započato 1. 6. 1983 a trvalo dvanáct dní. Důvod a cíl sledování je popsán ve složce: „Zaměřit se na zdokumentování styků Miloše FORMANA se sov. st. přísl., režisérem MCHATu Moskva, JEFREMOVEM, který bude bydlet v IHC od 2. 6. do 11. 6. 1983. Sledování provádějte pouze ve večerních hodinách do 22.00 hod.“²⁷⁶ Ve dnech 2. 6. - 7. 6. bylo vždy započato sledování v 18.00 před Formanovým přechodným bydlištěm a ukončeno v 21. 30, bez žádných zpráv, jelikož se nepovedlo Formana ani spatřit. Změna nastala až 9. 6., kdy si příslušníci počkali na Formana, než vyjde z Arcibiskupského paláce, kde se v té době natáčelo. Od 17.00 se objevuje detailní popis Formanova počínání přibližně každou půl hodinu. Pro ilustraci zápisu poslouží následující citace. „V 17.00 bylo započato zachytávání PRODUCENT 1 na Hradčanském nám. před Arcibiskupským palácem, kde probíhalo natáčení nějakého filmu. V 18.30 hodinu opustil PRODUCENT 1 uvedený dům. Byl oblečen v modré triko, modré kalhoty, tenisky, na očích měl dioptrické brýle. Byl ve společnosti 15 lidí z filmového štábu, odešli k domu č. 7, tento si prohlíželi a bavili se přitom anglicky. PRODUCENT 1 ukazoval na okolní budovy. Po 10 min PRODUCENT 1 nastoupil do černé Tatry 613, SPZ AR-45-30. atd.“²⁷⁷ Podobně podrobná je

²⁷⁴ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 5. 2012.

²⁷⁵ Archiv bezpečnostních složek, složka: Producent 1, svazek č. 1619, s. 8.

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Archiv bezpečnostních složek, složka: Producent 1, svazek č. 1619, s. 12.

také zpráva z 10. 6., kde příslušníci vysledovali dokonce podezřelé chování. „V 20.30 hodin byl zachycen PRODUCENT 1 ve voze T 613 AR 45-30 při vyjíždění z areálu Filmového studia a společně s řidičem odejeli pomalou jízdou přímou cestou na Václavské nám., kde zůstali stát za křižovatkou s ul. Vodičkovou a čekali, kdo za nimi vyjede. Po malé chvíli pokračovali po Václ. Nám. ul. Opletalovou do ul. Washingtonovi, kde zůstali stát před hotelem Esplanade. Během této cesty řidič sledoval neustále provoz za sebou ve zpětném zrcátku, a PRODUCENT 1 se otáčel za sebe.“²⁷⁸ Poté se pravděpodobně sledování uzavřelo, protože složka je tímto sledováním uzavřena. Podezření z možných styků s ruským režisérem se nepotvrdilo.

Jan Balzer navazuje pravděpodobně na zmíněné desetidenní sledování vlastním zážitkem, který se odehrál ve stejnou dobu, tedy při natáčení v Grysperkovském paláci: „Celé natáčení bylo ze strany vnitra velmi pečlivě sledováno, ale neskrýváno. Například při natáčení v Arcibiskupském paláci asi čtyři sta metrů od místa, kde se točilo, seděli v civilním autě dva policisté a pouštěli si nahlas odposlech z interiéru.“²⁷⁹

Vícenákklady

Během realizace se ukázalo, jak výrazně se liší americký styl natáčení od českého a jaké problémy tento rozdíl začal vytvářet. Když se vypočítával natáčecí plán a dával dohromady rozpočet, vedoucí výroby postupoval jako při české produkci. Mnohé barrandovské zaměstnance překvapilo, jakou volnost dává Forman svým spolupracovníkům v hlavních profesích. O této volnosti se zmiňuje také zpráva „Zhodnocení realizace zakázkového filmu 'Amadeus'“: „...tvůrci filmu měli z producentovy strany naprostou tvůrčí volnost při realizaci, což se také projevilo ve vysokém objemu čerpaných víceprací. Umělecká náročnost, důraz na práci s herci, časté zkoušky, četné opakování záběrů a improvizované dotváření vedly k soustavnému neplnění denního programu.“²⁸⁰ Nejvíce improvizací bylo ze strany výtvarnice Patrizie von Brandenstein. Velmi často nebyla spokojená s finálním výsledkem dekorace, jako například ve scéně v opeře *Kouzelná flétna*, během árie *Královna noci*. Celá dekorace se musela předělávat a tím se protahovalo natáčení. Průtahy ovšem způsobovali i čeští spolupracovníci. Například Karel Černý nepočítal dopředu s objemností cembala

²⁷⁸ Archiv bezpečnostních složek, složka: Producent 1, svazek č. 1619, s. 12.

²⁷⁹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁸⁰ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 4.

a během natáčení scény, kdy se z Mozartova domu na Hradčanském náměstí přenáší nástroj do císařské zahrady na koncert, se zjistilo, že cembalo neprojde vhodovými vraty.²⁸¹

Mnohé překvapilo obrovské množství záběrů, které Forman vyžadoval. Tomáš Tintěra vzpomíná, že každá scéna se mnohonásobně opakovala, i když se točilo současně na tři kamery. Miroslav Ondříček prý vytočil na *Amadea* tolik materiálu jako na třicet českých filmů.²⁸² Pro některé členy štábu byl tento způsob práce nekonečný: „České natáčení probíhá podle technického scénáře, kde jsou zapsány velikosti záběrů i postavení kamery, kdežto tady se vzaly tři kamery, natočila se scéna, posunuly se kamery, vyměnily se objektivy a natočila se ta samá scéna v celku. Pro mě byly na začátku ty denní projekce nekonečné. Já jsem tomu nerozuměl, proč to tak je. Na třiminutovou scénu měl Forman třeba hodinu a půl materiálu. Já jsem byl opravdu šokovaný.“²⁸³ Právě kvůli hollywoodskému stylu se tvořila velká časová prodleva a s posunem natáčení se objevovaly další problémy. Musely se prodlužovat pronájmy prostor, měnit smlouvy s umělci. „Opoždění proti natáčecímu plánu kolidovalo s termíny amerických herců i naší stranou zajištěných hudebníků, tanečníků a komparzu, ovlivňovalo nepříznivě výrobní náklady, vyžadovalo si neustále operativní změny a stavělo český štáb, především produkční, před mimořádně těžké organizační úkoly. Postupem času došlo k takovému zpoždění, které si vynutilo dalších 30 neplánovaných natáčecích dnů, na které musela být s producentem uzavřena dodatková smlouva.“²⁸⁴ Jiří Janoušek objasňuje Formanův styl natáčení: „Na obyčejný český celovečerní film se vytočí 2500 až 15 000 metrů. Miloš Forman vytočil více jak 200 000 metrů. On má všechny scény natočené z dálky, z blízka, z různých pohledů. Tento způsob práce násobí nároky na dekoraci. Jemu záleží na herecké akci a aby měl pokrytý příběh ze všech stran a všemi způsoby. Poté se mu naskytne několik možností, jak film poskládat. V tom je on geniální, že rytmus a způsob vyprávění najde v klidu ve střihně. Chce mít jistotu, že má všechno natočené.“²⁸⁵

Během natáčení přišel okamžik, kdy si vedoucí výroby uvědomil, že původní finanční kalkulaci není reálné dodržet. Jan Balzer se kvůli vícenákladům dostal do častých sporů se Saulem Zaentzem. O tomto napětí se zmiňuje i „Zhodnocení realizace zakázkového filmu *Amadeus*“. Produkční komentuje svůj postoj: „Rozpočet filmu byl vypracován podle standardního postupu. Nebyli jsme zvyklí na výrazné změny v natáčecím plánu jako například

²⁸¹ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁸² Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 26. 3. 2012.

²⁸³ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²⁸⁴ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac, indent. číslo: 804/30, s. 4.

²⁸⁵ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

prodlužování natáčení v dané lokaci, zvyšování počtu filmovacích dnů u herců, komparzu, pronájmu divadel, zkušeben pro balet atd. Proto s postupem natáčení vznikaly vícenákklady, které se musely řešit mezi oběma stranami, jelikož výrazně navyšovaly rozpočet.²⁸⁶ Produkční se nejvíce obával, že se náklady nepokryjí a on za to bude nést odpovědnost, také naopak nechtěl být nařčen, že dělá Američanům úlitby. Producent začal mít na rozpočet požadavky, které jsou možná zvykem v Americe, ale Balzerovy způsobovaly problémy. Je pravděpodobné, že se v tomto případě opět projevil rozpor mezi tehdejšími západními způsoby života, který bylo velmi obtížné provozovat v socialistickém státě. „Se Saulem Zaentzem bylo někdy složité jednání, protože si například zval kamarády z Ameriky podívat se na natáčení Amadea v Československu. Ti ale neměli s filmem nic společného. Chtěl, aby byli ubytováni v hotelech, kde jsme měli paušální objednávky. Vždy říkal, že se tyto výlohy musí do rozpočtu vejít.“²⁸⁷ Vícenákklady vznikly ze dvou důvodů, produkční tým mnoho věci podcenil a poté jak bylo zmíněno, po návštěvě distributorů se tempo zvolnilo. Text „zhodnocení zakázky“ se mimo jiné věnoval i problematice vícenákladů a vztahu mezi Saulem Zaentze a Janem Balzerem: „Neustálé změny a přesuny v natáčecím plánu, vynucené zákazníkem, bylo nutné prezentovat jako vícepráce, jejich finanční objem zvyšoval nervozitu zahraničního producenta a stával se častým předmětem sporů mezi ním a vedoucím výroby. I když osobní vztahy mezi vedoucím výroby a producentem nebyly nejlepší, podařilo se zajistit, aby všechny vícepráce byly podloženy producentovou písemnou objednávkou, na jejímž základě byly vypracovány faktury a tyto prostřednictvím Čs. filmexportu zákazníkovi pravidelně předávány.“²⁸⁸

Shrnutí detailních položek z finálního rozpočtu přináší závěrečná zpráva: „Z ekonomického hlediska představuje tato zakázka dosud nejvyšší realizovaný objem inkasovaných devizových prostředků. Základní smlouva zněla na 1 900 000 US \$ (1 800 000 US \$ splatných v průběhu natáčení a 100 000 US \$ z výnosu po uvedení filmu), dodatková smlouva za prodloužené natáčení 232 000 US \$, za vícepráce bylo dále fakturováno 352 000 US \$, což představuje celkovou sumu 2 484 000 US \$. (Z této částky zbývá k úhradě 172 000 US \$ za vícepráce, jejichž fakturaci považuje producent v některých případech za spornou a bude proto předmětem jednání mezi Čs. filmexportem v měsíci říjnu t.r.) Výrobní náklady nejsou ještě zcela uzavřeny (dobíhá fakturizace některých externích smluv, jejich očekávaná výše činí 37 600 000 Kč, plánovaný zisk představuje 6 674 000 Kč. Dosažené úspory oproti

²⁸⁶ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

²⁸⁷ Tamtéž.

²⁸⁸ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac, indent. číslo: 804/30, s. 4 a 5.

rozpočtu se očekávají v rozmezí 1,5 – 2 mil. Kč a jejich přesná výše záleží na výsledku jednání s producentem o poslední úhradě.“²⁸⁹

Vícenáklady vyjednával Filmexport a tyto ekonomické záležitosti měl na starosti Jiří Janoušek již jako ředitel Filmexportu. Vyčíslit konečnou sumu odletěl za producentem do Ameriky. „Saul Zaentz nárokoval svou finanční ztrátu, když měl pocit, že jsme něco nesplnili, my jsme k tomu měli také připomínky. Jednalo se o takový ping-pong, která strana komu co uzná. Pořád jsme se dohadovali. Na podzim jsme jeli doučtovat konečnou sumu, aby se ta zakázka mohla uzavřít. On nárokoval některé položky, které nebyly dodané, nebo byly udělané špatně a stály ho nějaké zdržení. Zaentz musel například nechat v Praze kvůli naší chybě nějakého herce o den déle. To se všechno muselo započíst. Větší byly nároky, které jsme měli my z hlediska prodloužení natáčení. Nakonec se došlo k nějakému kompromisu a to se jelo do Ameriky vyúčtovat.“²⁹⁰

Tylovo divadlo

Poslední velké interiérové natáčení mimo barrandovské ateliéry proběhlo od 22. 6. - 7. 7. Filmaři byli v této fázi realizace již velmi unavení, přesto se jednalo o jedno z nejdůležitějších míst. Náročné na čas bylo hlavně svícení, protože kameraman Ondříček chtěl Tylovo divadlo osvětlit jen svícemi. Použití svíček bylo časově velmi náročné, jak si vzpomíná Jan Balzer: „V Tylově divadle bylo použito osm obrovských dobových lustrů z černých želez. Na každém lustru bylo osmdesát nečadivých a nekapajících svíček, které se vozili z Itálie. To znamenalo zapálit, vytáhnout a po záběru spustit, zhasnout. Bylo potřeba dvacet asistentů, kteří tento úkon prováděli, všechno trvalo asi hodinu. Natáčení se tím strašně prodlužovalo, ale za ten efekt to stálo.“²⁹¹

Vzpomínku na natáčení v Tylově divadle si uchoval i Michal Caban: „Perfektní technika mě tolik nepřekvapila, ale oceňoval jsem vynikající organizaci pohybu všech zúčastněných, ohromného komparsu a techniky. Většinou pomocí vysílaček a překladatelů. Všude vládl čirý ruch, všude se něco dělo, v příjemné pohodě, a walkmany u pasu nebo na hlavě, potkal – li jste někoho, kdo vás viděl poprvé v životě, s úsměvem vás pozdravil. Skoro by se zdálo, že každému záleží na tom, natočit ten film nejlépe.“²⁹²

²⁸⁹ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 6 a 7.

²⁹⁰ Rozhovor s Jiřím Janouškem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 11. 4. 2012.

²⁹¹ Rozhovor s Janem Blazerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 10. 4. 2012.

²⁹² Michal Caban, Šimon Caban a Jan Dvořák, *Baletní jednotky křeč*, Praha: Pražská scéna 2003, s. 45.

Po natáčení v divadle se zahraniční tým filmařů přesunul 16. 7. do Itálie. Na jižním poloostrově byl již připraven italský štáb, ale pár českých spolupracovníků odjelo s americkým týmem. V oblasti Grosseto se natáčelo maximálně dva týdny. Italské motivy se týkaly především Salieriho dětství, jeho rodiny. Podle mnohých byla cesta do Itálie spíše forma poděkování Saula Zaentze za odvedenou práci v Československu, jelikož tam všichni jeli spíše na dovolenou než za prací.

Zhodnocení zakázkového filmu *Amadeus*

Oficiální zhodnocení práce, které Jiří Purš zaslal předsedovi vlády, je až podezřele pozitivní. Zpráva kladně hodnotí spolupráci mezi českými a zahraničními zaměstnanci a nechybí pár řádek sebechvály: „Zahraniční pracovníci se netajili tím, že proti očekávání, se kterým do Československa přijeli, si odtud odvázejí velmi pozitivní dojmy, co se týče lidských vztahů, pracovního umu i vůbec života v naší zemi.“²⁹³ Pochvalu si vysloužil i Miloš Forman, který se celou dobu choval podle úmluvy. „Je možné pozitivně hodnotit vystupování režiséra Miloše Formana, který se snažil předcházet možným konfliktům, byl nápomocen při řešení sporných otázek vyplývajících z rozdílnosti ve stylu práce zahraničního a našeho štábu, a po dobu celého natáčení nezavdal žádnou příčinu k politicky nebo společensky nežádoucím jevům.“²⁹⁴ Zpráva příznivě hodnotí technické provozy studia spolu se zaměstnanci osvětlení a dekorací. Pro studio byla tato zakázka příležitostí ověřit si své možnosti v porovnání s úrovní západní produkce a tímto připouští jistou zaostalost technického zázemí. Velmi cenná byla pro barrandovské zaměstnance zkušenost s nejmodernější technikou všech filmových odvětví. Zpráva připomíná již zmíněný zákaz propagace v tisku. „V souladu s rozhodnutím vyšších orgánů nebyla kolem natáčení v ČSSR prováděna žádná publicita ani propagace, ČTK vydala pouze stručné oznámení o ukončení natáčení.“²⁹⁵ Závěrečná část se dotýká zbourání západních předsudků vůči socialistickému Československu a neodpouští si politickou propagandu projektu: „...početný americký štáb žil normálně šest měsíců v ČSSR bez zvláštních problémů, a že se stejnou volností se tu pohybovaly novináři, kteří o natáčení referovali a už tato samotná zkušenost se ocitá v rozporu s propagandou o nesvobodě, represáliím a špatných životních podmínkách, kterou určité kruhy na Západě vytrvale propagandisticky šíří. V těchto souvislostech vystupuje do popředí také smysl tohoto

²⁹³ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 3.

²⁹⁴ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 4. ŽÁB

²⁹⁵ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 9.

zakázkového projektu jako zřejmého příkladu odhodlání a ochoty, s nimiž vedoucí naší strany a státu přistupuje ke konkrétnímu naplňování závěrů helsinské konference.“²⁹⁶

Nakonec se můžeme přesunout z oficiálního zhodnocení k osobním poznámkám. Natáčení bylo pro český filmový štáb velmi náročné a vyčerpávající a ne každý byl nekriticky nadšený jako například Tomáš Tintěra: „Někdy to bylo až nehezké. Byly chvíle, kdy jsem si říkal, že to není vůbec žádné potěšení. Každý z nás měl to natáčení rád, vždycky jsme se tam těšili, ale ta únava už narůstala. Měl jsem někdy takový pocit, že nás podceňují. Že si o každém z nás myslí, že jsme 'estébáci'. Určitě tam byli, ale někdy jsem měl takový pocit. Nicméně to, že na tom člověk dělal, bylo prestižní. Ale já jsem na to natáčení nevzpomínal rád. S odstupem času je to samozřejmě jinak.“²⁹⁷

Jan Balzer shrnuje zkušenost z natáčení následovně: „Všem členům českého štábu, kteří spolupracovali na filmu *Amadeus*, tato spolupráce výrazně ovlivnila jejich další profesní kariéru. Tato zkušenost se zcela vymykala tomu, jak jsme byli dosud zvyklí točit filmy. Následující zahraniční filmové produkce, které do Československa poté přijížděli ve zvětšujícím se počtu, jednak požadovali pracovníky štábu z *Amadea*, ale v žádném případě už nás nemohli překvapit rozsahem svých požadavků.“²⁹⁸ V roce 1992 Jan Balzer opustil společně se svou asistentkou Kateřinou Schauerovou Barrandov a založil si filmovou společnost BIF, která se specializovala na zahraniční zakázky. Podíleli se například na filmech *Kafka*, *Proces*, *Nehynoucí láska* atp.

Jistý lesk „toho, co spolupracoval na *Amadeovi*“ připouští i Jan Schmidt: „Potom se mi ještě několikrát stalo, že sem přijela točit zahraniční produkce a často mě žádali o spolupráci. Producenti mě oslovovali s poznámkou: 'Oni by tě strašně chtěli, protože vědí, že jsi dělal *Amadea*.' My jsme si to neuvědomovali, ale ve světě to mělo hodně velkou marku.“²⁹⁹

Miloš Forman shrnul spolupráci s barrandovskými zaměstnanci s odstupem skoro třiceti let následovně: „Spolupráce s českým štábem byla vynikající, kromě českého zvyku oddalovat špatné zprávy (například herec se nedostavil, praskla voda) až na poslední chvíli, kdy už se nedá improvizovat.“³⁰⁰

²⁹⁶ Národní archiv, *Zhodnocení realizace zakázkového filmu Amadeus*, Úřad předsednictva vlády ČSSR/ČSFR, Praha – 1983, karton 152 nezprac., indent. číslo: 804/30, s. 10.

²⁹⁷ Rozhovor s Tomášem Tintěrou vedený Petrou Mandovou v Praze dne 17. 7. 2012.

²⁹⁸ Rozhovor s Janem Balzerem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 12. 4. 2012.

²⁹⁹ Rozhovor s Janem Schmidtem vedený Petrou Mandovou v Praze dne 22. 4. 2012.

³⁰⁰ Mail od Miloše Formana, dne 26. 6. 2012.

ZÁVĚR

Práce se snažila podat genezi vzniku filmu *Amadeus* z pohledu československých spolupracovníků a nahlédnout do mnohdy přehlížené práce produkčních, asistentů režie atd., kteří jsou pro běžného diváka vždy v pozadí díla samotného, i když by bez nich snímek nikdy nevznikl. Dále text popisuje, jak probíhala spolupráce amerických filmařů s českým štábem. Při rozhovorech mnohokrát zaznělo, že zaměstnanci Barrandova na filmu pracovali dvakrát tak tvrdě než na českém, ale za stejné peníze. I přes náročnost na filmu nechali duši a snažili se ukázat, že jsou schopni splnit nároky Američanů. Z textu vyplynula i odlišnost práce a organizace československého štábu v porovnání s hollywoodským. Například zde systém nutí filmaře být zručný ve více oborech a to dodává pracovníkům velkou flexibilitu. Na rozdíl od americké produkce, kde vládou přísná pravidla odborů, která nedovolují přesah některých profesí. I přes limity materiálů si myslím, že se podařilo poskládat hloubkovou sondu do zakázky a ukázaly se problémy, které během realizace projektu vznikaly.

Nelze opomenout fakt, jaký dopad měla produkce filmu na popularitu Prahy ve filmařských kruzích, nejen kvůli lokacím ale také kvůli výhodným finančním podmínkám. *Amadeus* odstartoval obrovský boom zakázkových filmů západních produkcí, který vyvrcholil na konci 90. let. Snímek upozornil na Prahu a umístil ji na filmové mapě vyhledávaných lokací. Také odstartoval filmové počiny s mozartovskou tematikou, například film *Zabudnite na Mozarta* v režii Miroslava Luthera podle scénáře Zdeňka Mahlera.

Film také ukázal vizitku profesionální kompetence českých filmových spolupracovníků. Některým se touto zkušeností otevřely nové možnosti v profesionální kariéře. Obzvláště poté, co *Amadeus* získal nejprve 27. 1. 1985 čtyři Zlaté glóby za nejlepší film – drama, režii, herce v hlavní roli a scénář a poté 25. 3. 1985 proměnil osm z jedenácti nominací na cenu americké Akademie filmové umění a věd v těchto profesích: režie, herec v hlavní roli, kostýmy, masky, zvuk, scénář – adaptace, výprava. Mezi oslavovanými vítězi se vyjímal Theodor Pištěk a Karel Černý, třetí nominovaný Čech, kameraman Miroslav Ondříček na Oscara nedosáhl, ale získal za *Amadea* britskou cenu BAFTA. Kostýmní výtvarník poté zopakoval ještě dvakrát spolupráci s režisérem Formanem na snímcích *Valmont* a *Lid versus Larry Flint*. Jan Balzer si založil živnost na zakázkových a koprodukčních filmech. Pro Miloše Formana znamenal *Amadeus* nejúspěšnější film jak ve výdělcích, tak v ocenění a dodnes je režisér nejvíce spojován právě s tímto snímkem.

Filmografie:

Amadeus (1984)

The Saul Zaentz Company (USA), Technicolor, metráž: 4390 m, stopáž: 155 min.

premiéra: 6. 9. 1984

Filmografie podle filmových titulků:

režie: Miloš Forman; produkce: Saul Zaentz; scénář: Peter Shaffer; kamera: Miloslav Ondříček; kostýmy: Theodor Pištěk; vedoucí výpravy: Patrizia von Brandenstein; architekt: Karel Černý; hudební supervize: Sir Neville Marriner; střih: Nena Danevic, Michael Chandler; vedoucí výroby: Michael Hausman, Bertil Ohlsson; zvuk: Chris Newman, Mark Berger, Todd Boekelhelde, Tom Scott; choreografie: Twyla Tharp; hrají: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Roy Dotrice, Simon Callow, Christine Ebersole, Jeffrey Jones, Charles Kay, Kenneth McMillan, Kenny Barker, Lisabeth Bartlett, Barbara Bryne, Martin Cavani, Roderick Cook, Milan Damjenko, Peter Digesu, Richard Franc, Patric Hines, Nicholas Kepros, Philip Lenkowsky, Herman Meckler, Jonathan Moore, Cynthia Nyxon, Brain Pettifer, Vincent Schiavelli, Douglas Seale, Miroslav Sekera, Cassie Steward, John Strauss, Karl-Heinz Teuber, Rita Zohan.

Orchestr Academy of Saint Martin in the fields diriguje: Sir Neville Marriner.

Sbory: Academy Chorus of St.Martin in the fields diriguje Laszlo Heltay; Ambrosian Opera Chorus diriguje John McCarthy,

operní čísla	Zpívá	hraje
Figaro	Samuel Ramey	Miro Grisa
Hraběnka	Felicity Lott	Helena Cihelníková
Hrabě Almaviva	Richard Stilwell	Karel Gult
Susanna	Isabel Buchanan	Zuzana Kadlecová
Cherubino	Anna Howells	Magda Celakovská
Barberina	Deborah Rees	Slavěna Drasilová
Marcellina	Patricia Pagne	Eva Senkova
Basilio	Alexander Olivier	Leoš Kratochvíl
Don Curzio	Robin Leggate	Gino Zeman
Dr.Bartolo	John Tomlinston	Jaroslav Mikulín
Antonio	Whillard White	Ladislav Kretchmer
Don Giovanni	Richard Stilwell	Karel Fiala
Commendatore	John Tomlinston	Jan Blažek
Leporello	Whillard White	Zdeněk Jelen
<i>Axur</i>		
Cavalieri	Suzanne Murphy	Christine Ebersole

Únos ze Serailu		
Constanza	Suzanne Murphy	Christine Ebersole
<i>Kouzelná flétna</i>		
Královna noci	June Anderson	Milada Cechalová
Papageno	Brian Kay	Simon Callow
Papagena	Gilliam Fisher	Lisabeth Bartlett

Instrumentální sóla:

Klavírní koncert č. 22 v Es dur, K. 482 - Ivan Moravec

Klavírní koncert d moll, K. 466 – Imogen Cooper

Adagio pro skleněnou harmoniku c moll, K. 617 – Thomas Block s Brussels Virtuosi diriguje Mare Granwels

The Twyla Tharp Dance Copany

John Carrafa	Anne Glasner	John Malshock
Sara Clifford	Barbra Hoom	Jeniffer Rawe
Richard Colton	Mary Kellogg	Thomas Rawe
Shelley Freydon	Reymond Kurshals	William Whitner

Střih hudby: Mark Adler; asistent střihu hudby: Jon Thaler

Speciální hudební a historický konzultant: Zdeněk Mahler

První asistent režie: Mike Hausman

Manažer lokací: Ken Touhy

Asistenti produkce: Nancy Eichler (asistentka Saula Zaentze), Deborah Guardian (asistentka Miloše Formana), Cathy Hausman, Pam Hausman, Lynda Redfield, Joshua Zaentz

Skript supervizor: Anne Gyory

Kontrola produkce: Paul Zaentz

Vrchní rekvizitář: Michael Ross

Kostýmní koordinátor: Fabrizio Caracciolo; asistenti kostýmního koordinátora: Pauline Doran, Alex Winslow, Beth Zaentz

Masky a paruky: Paul LeBlanc; asistent maskéra: Karl – Heinz Teuber

Maska starého Salieriho: Dick Smith

Dodatečný casting: Bonnie Timmermann; spolupracovník castingu: David Rubin

Public relations: Nancy Seltzer

Fotograf: Jaromír Komárek, Phil Bray

První asistent kamery: Tom Priestley, Jr.; asistenti kamery: Trevor Coop, Bob Horne, J. Bawden; steadycam: Yves Nolleau; gaffer: Dick Quinlaw; best boy: Bobby Conners; key grip: Thomas Gilligan; grip: James Halligan, William Kerwick; elektrikář: John Gott, genny operator: Malcolm Evans

Zvukař: Chris Newman; boom operatér: Ken Weston

Speciální efekty: Effect associates

Martin Gutteridge

Neil Corboul

Kevin Matthews

Garth Inns

Ian Corboul

Steve Crawley

Jim Harris

Paul Corboul

Dave Garrett

Bill Cohen

Gordon Coxen

Brian Smithies

Rich Farns

Mechanici

Kevin Welch

Dave Case

Kevin Matthews

Gary Evans

Ian Lowe

Alan Whibley

Ian Luke

Catering: Bernard Zaentz

Mezinárodní letecká doprava: Burkhardt Gaertke, Lufthansa airlines

Postprodukce:

Supervizor postprodukce: Ronald A. Jacobs

Supervizor střihu zvuku: John Nutt

Supervizor míchání zvuku: Mark Berger

Střihač dialogů: Vivien Hillgrove Gilliam

Spolupracovníci střihače: Debra McDermott, Theresa Bock, Michael Magill, Julie Roman, Rick Finney, Craig Patterson, Joshua Zaentz

Střih dialogů: Victor Livingston, Karen Spangenberg, Barbra McBane

Střih zvukových efektů: Jay Boekelheide, Tim Holland, C. J. Appel, Tom Bellfort

Střih zvuku: B. J. Sears

Foley artist: Dennie Thorpe, Diana Pellegrini; Foley engineers: Jesse Osborne, Danny Kopelson

Asistent střihu zvuku: Sandrina Bailo, Laura Louis, Karen Brocco, Jeane Putman, T. M. Christopher, Stephen J. Sutter, David Drescher; spolupráce na střihu zvuku: PAige Sartorius,

John Morris, Mix zvuku: Todd Boekelhiede, Tom Scott; asistent spolupráce na zvuku: David Parker; střihač negativu: Donald Bassett, Color Timer: Aubrey Head

Zaměstnanci Film Center: Roy Segal, Alice B. Caldwell, James Austin, Jerry Beasley, Hohn L. Brenneis, Scott Chandler, Luis Colina, Ruth Hasty, Robert Marty, Dawn Oltman, Scott Roberts, Ewa Sztompke, Joseph Tysl, Wayne Wagner

ČESKOSLOVENSKÝ ŠTÁB:

(Rekonstruováno dle produkčních dokumentů a pamětníků)

Režijní štáb:

Režisér druhého štábu: Jan Schmidt; pomocný režisér: Tomáš Tintěra, Jan Kubišta; rekvizity: Petr Makovička; skript: Věra Vláčilová; klapka: Hana Suchá, Jana Donátová; poradce: Zdeněk Mahler

Produkční štáb:

Supervizor produkce: Václav Cajthaml; vedoucí produkce: Jan Balzerů; lokační manažer: Václav Rouha; asistent lokačního manažera: Miloš Zajdl; asistenti produkce: Kateřina Schauerová, Daniela Stašková, František Vlácil, Václav Eisenhammer, Václav Petr; účetní: Zdena Černá, Jana Hauserová; vedoucí zahraniční filmové zakázky: Jiří Janoušek

Maskéři:

Umělecký maskér: František Čížek, Jiří Šimon; maskéři: Vlasta Hájková, Miroslav Buhr, Alena Šedová, Jiřina Birigidová

Kostýmy:

Vedoucí kostymérka: Zuzana Máchová; kostyméři: Martina Zikmundová, Šárka Zrostlíková, Yveta Trmalová, Naďa Zahorálková, František Zapletal

Výprava:

Vedoucí výpravy: Karel Kočí, Jaroslav Česal, Bedřich Čermák; rekvizitáři: Vladimír Mácha, Jan Helge, Rudolf Beneš, Jaroslav Lehman, Roman Dostál

Architekti:

Architekt: Karel Černý; asistenti: Josef Hrabušický, Luděk Hanzal, František Císař

Scénografie: prof. arch. Josef Svoboda

Klavírní instruktor: Miloslav Halík

Zvuk: Jan Friedrich, Tomáš Potůček, Ivo Spalj, Jaroslav Velím, Václav Řezníček, Tomáš Cervenze, Milan Sodomka

Kamerový štáb:

Gaffer: René Michalička, best boy: Miroslav Ptáček; grips: Luboš Šimeček, Jaroslav Šinkule; druhý kameraman: Emil Kadeřábek; třetí kameraman: Michal Krob, ostříč: Antonín Marik; asistenti kamery: Jiří Krejčík, Jiří Zavřel, Miroslav Cvorsjuk

Tlumočníci: Zdena Fojtlová, Miroslav Lux, Daniela Ježková, Iva Nesvatbová, Zuzana Jettmanová, Simona Sternová, Annamaria Kolářová, Gita Zbavitelová

Za Československý filmexport se na zakázce podíleli: Rudolf Prokeš, Jitka Markvartová, Jiří Rybín

Českoslovenští herci:

Hana Brejchová	Jiří Lír	Iva Šebková
Radka Kuchařová	Ivan Pokorný	Karel Hábl
Jan Pohan	Radka Fiedlerová	Ladislav Mikeš
Miriam Chytilová	Lenka Loubalová	Zdeněk Sklenář
Jan Kuželka	Milan Riehs	Atka Janoušková
Tereza Pokorná	Rene Gabzdyl	Jitka Molavcová
Karel Effa	Dagmar Maskov	Renata Vacková
Marta Jarolímková	Vladimír Krouský	Josef Zeman
Jana Musilová	Pavel Nový	Dana Vávrová
Jiří Vančura	Petra Vogelová	Vojtěch Nalezenec
Gabriela Krčková	Jiří Krtinář	Jiří Opsátko
Jan Blažek		

Tanečníci a sbor:

Figarova svatba: Ludmila Šimáňová, Iveta Formáková, Radka Voborníková, Tereza Roglová, Hana Czivišová, Šárka Hronková, Blanka Orságová, Josef Matějka, Aleš Vopelka, Vítězslav Janda, Jiří Stárek, Pavel Pivarčí, František Staněk, Vojtěch Piesler,

Únos ze Serailu: Marie Faltusová, Emilie Kovářová, Eva Veselá, Stanislav Ježek, Richard Zíka, Miloš Vaňátko, Bohumil Pospěch, Iveta Dufková, Blanka Orságová, Tomáš Žalud, Michal Mergl

Don Giovanni: Michal Caban, Šimon Caban, Tereza Kučerová, Simona Rybáková, Iva Konrádová, Petr Herold, Michaela Habelová, Aleš Najbrt, Pavel Kučera, Milada Nuslová, Lada Odstrčilová, Jan Slovák, Michaela Slováková

Řidiči:

Pavel Turek, Jiří Bauer, Vladimír Veselý, Jaroslav Kindl, Jiří Fictum

ITALSKÝ ŠTÁB:

Produkční: James Fee; lokační manažer: Paolo Fabbri; vedoucí výroby: Francesco Chianese; druhý asistent režie: Tomasso Mottola; asistent produkce: Letizia Bucci-Casari

Paruky: Wigs Specialties Ltd.

Kostýmy: Tirelli, Costumi Sat, Costumi, GP 11, Safas

Boty: LCP Pompeii

Doplňky: Nino Lembo

Kamery zapůjčeny: Samuelson Film Service London Ltd.

Filmováno na Panavision.

Negativy vyvolávány v Laboratořích ČFS.

Seznam použité literatury:

- Caban, Michal – Šimon Caban – Jan Dvořák: *Baletní jednotka Křeč*. Praha: Pražská scéna 2003.
- Carrière, Jean Claude: *Léta utopie*. Praha: Bookman 2004. Překlad Helena Lutterová-Poněšická.
- Dizdarevič, Jasmin: *Konkurz na režiséra*. Praha: AG kult 1990.
- Forman, Miloš – Novák Jan: *Co já vím?* Brno: Host 1994. První vydání. Překlad Jiří Josek).
- Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2011.
- Janoušek, Jiří (ed.): *3½ podruhé*. Praha: Orbis 1965.
- Král, Jaroslav: *Stavovské divadlo – průvodce budovou*. Praha: Národní divadlo 1994.
- Kropáček, Jiří: *Arcibiskupský palác v Praze*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2003.
- Mahler, Zdeněk: *Sbohem můj krásný plameni. Zlomky o životě a díle W. A. Mozarta z fiktivní vzpomínky Josefíny Duškové provázených poznámkami neznámého nálezce*. Praha: Albatros 1984.
- Ondříček, Miroslav – Miloslav Šmídmajer: *Tudy jenom procházíme*. Praha: XYZ 2011.
- Pecha, Karel: *Malostranské humoresky*. Brno: Atlantis 1992.
- Přádná, Stanislava: *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009.
- Purš, Jiří: *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*. Praha: Čs.filmový ústav 1985.
- Puškin, A. S.: *Dramata*, Praha: Melantrich 1937. Překlad Otokar Fischer.
- Shaffer, Peter: *Amadeus*. Praha: DILIA 1981. Překlad Ivo Havlů.
- Shaffer, Peter: *Amadeus – filmový scénář* (Knihovna NFA, sign. S – 1943 – LS – 2A).
- Shaffer, Peter: *Amadeus – scénář natáčení* (Knihovna NFA, sign. S – 1943 – TS).

Štrougal, Lubomír: *Paměti a úvahy*. Praha: EPOCH 2009.

Vachová, Jarmila: *Kroměříž*. Praha: Sportovní a turistické nakladatelství 1960.

Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.

Periodika:

Film a doba, Kino, Lidové noviny, MF Dnes, Právo, Premiere, Reflex, Scéna, Týden, Xantipa, Záběr, Západ

Archivy:

Archiv Barrandov Studio, a.s

Archiv bezpečnostních složek

Archiv Národního divadla

Archiv pražského arcibiskupství

Národní archiv

Národní filmový archiv Praha

Státní okresní archiv Kroměříž

Původní rozhovory vedené autorkou:

Rozhovor s Janem Balzerem. Praha, 10. 4. 2012, 12. 4. 2012 a 15. 5. 2012.

Rozhovor s Janem Balzerem a Kateřinou Schauerovou. Praha, 12. 4. 2012.

Rozhovor s Jiřím Janouškem. Praha, 11. 4. 2012.

Telefonický rozhovor se Zdeňkem Mahlerem. Praha, 8. 3. 2012.

Rozhovor s Jitkou Molavcovou. Praha, 5. 5. 2012.

Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem. Praha, 26. 3. 2012.

Rozhovor s Jiřím Puršem. Praha, 3. 7. 2012.

Rozhovor s Theodorem Pištěkem. Mukařov, 7. 5. 2012.

Rozhovor s manželi Rouhovými. Praha, 19. 7. 2012.

Rozhovor s Janem Schmidtem. Praha, 22. 5. 2012.

Rozhovor s Tomášem Tintěrou. Praha, 17. 7. 2012.

Přílohy:

Dopis Saula Zaentze kardinálovy Tomáškovi.

Záznam o jednání [s] firmou Zaentz Produktion o natočení v zakázce filmu 'AMADEUS' v režii M. Formana.

Situační zpráva FMV z 23. 10. 1981.

Fotografie ze sledování Miloše Formana ze složky StB „PRODUCENT 1“

Dopis ministra kultury Milana Klusáka řediteli Národního divadla Jiřímu Pušovi.